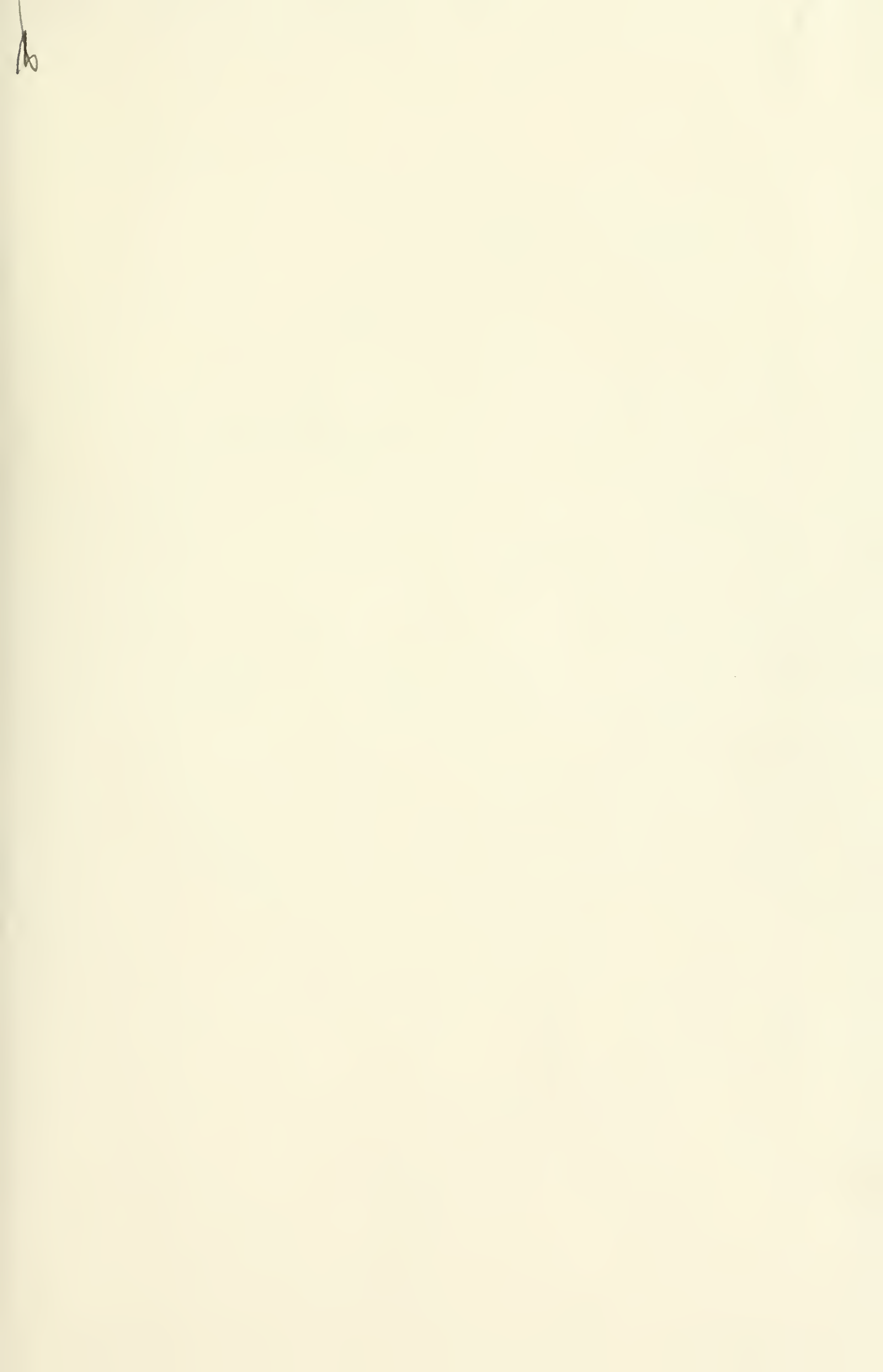


HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH





Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://archive.org/details/griechischevasen00busc

Klassische Illustratoren

V. Griechische Vasenmalerei



Achilleus verbindet Patroklos.
Innenbild von einer Schale des Sosias.

738.3
B96g

GRIECHISCHE VASENMALEREI

VON

ERNST BUSCHOR

MIT 150 ABBILDUNGEN



MÜNCHEN 1913
R. PIPER & CO., VERLAG

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH


FRIEDRICH HAUSER



Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Über den Wert der griechischen Vasen braucht in einem Buch, das durchaus keine kunstpädagogischen Absichten hat, sondern nur der Information dienen will, nicht lang und breit geredet zu werden. Ihre geschichtliche Bedeutung hat die Wissenschaft längst erkannt, der Historiker bedient sich der Vasenfunde mit größtem Erfolg. Er datiert die Fundschichten, auf die der Spaten des Ausgräbers stößt, nach den darin enthaltenen Gefäßscherben; konstruiert, besonders wo ihn literarische Überlieferungen im Stich lassen, aus der Qualität und Verbreitung der verschiedenen Vasensorten Aufschwung und Niedergang menschlicher Siedelungen, politischer Verbände, weist Industriezentren und Handelssphären, Berührungen mit fremden Kulturen, Völkerschiebungen nach. Aus der Verwendung der Gefäße im Dienst der Heiligtümer und vor allem im Grabkult, aus den Darstellungen göttlicher Wesen auf den Vasenbildern zieht er Schlüsse über die religiösen Vorstellungen der Alten, über ihr Verhältnis zur Gottheit. Der Mythenforscher vermehrt seine aus der Literatur geschöpfte Kenntnis des unendlich reichen und köstlichen, im ständigen Wandel begriffenen Sagenschatzes um eine Menge neuer Erfindungen und Varianten. Den auf den Vasen vermittelten Bilderschatz schätzt der Kulturhistoriker längst als Hauptquelle seines Wissens vom Leben der Alten, von ihren Sitten und Unsitten, ihren Moden, ihrer Umgebung, ihrem Hausrat. Der Kunsthistoriker fühlt sich glücklich im Besitz der fast lückenlosen Reihe von Monumenten, die ihm die jahrhundertelange Geschichte eines Kunstzweigs in all seinen historischen und lokalen Brechungen vor Augen führt, Aufgang und Niedergang der einzelnen Werkstätten, das Nebeneinander von Dutzendware und individuellen Leistungen, das Ringen des Fortschritts mit der Tradition, die Ausbildung, Wanderung und Wandlung künstlerischer Typen, die Auseinandersetzung mit fremden Einflüssen. Die Zeichenkunst entwickelt sich Stufe für Stufe vor seinen Augen und während

die Geschichte der Plastik zum großen Teil aus abgeleiteten und verdorbenen Quellen, den sog. römischen Kopien, rekonstruiert werden muß, präsentiert sich diese Entwicklung an authentischem Material, an Werken originalster Fassung und vortrefflicher Erhaltung, die auch das bei der Plastik oft so schwer vermißte farbige Element ungebrochen aufzeigen. Die Entwicklung der Zeichenkunst wirft auch interessante Streiflichter auf die Geschichte der Plastik, in der das gleiche künstlerische Wollen oft zu eng verwandten Lösungen führt. Vor allem aber belebt sie das Bild von der restlos untergegangenen griechischen Malerei, das jeder, dem griechische Kunst am Herzen liegt, nicht müde wird sich in der Phantasie wiederherzustellen. Freilich wird man bei den Rückschlüssen auf die große Malerei die größte Vorsicht walten lassen, wird Kunst und Kunstgewerbe nicht verwechseln, wird die Vasenbilder in ihrer technischen Beschränkung und stilistischen Gebundenheit, als dekorative Gebilde, als Bestandteile einer tektonischen Einheit verstehen.

Die Originalität der griechischen Vasen, ihre unmittelbare Frische und ihre feine dekorative Wirkung beginnt auch den modernen Laien immer mehr zu interessieren. Diese farbenfrohen Gebilde von klarer, zweckmäßiger und empfundener Form, mit der fein abgewogenen Verteilung ihres ebenso lebendig als dekorativ erfaßten ornamentalen und figürlichen Schmucks, verschaffen ihm eine andere, viel intensivere Vorstellung von der griechischen Kunst als all das Griechentum zweiter Hand, das dem schulmäßigen Begriff der Antike zugrunde gelegt wird; und in den griechischen Vasenbildern sieht er Probleme gelöst, die den Künstler von heute in ganz besonderem Maß beschäftigen, findet er klar umrissene figürliche Kompositionen von vollendeter Einfachheit der Linienführung, ohne Starrheit und erzwungene Naivetät, sondern trotz aller „Kunstgewerblichkeit“ und dekorativen Rücksichten immer mit deutlichen realistischen Absichten und voll köstlicher Naturbeobachtung; Sujetmalerei im besten Sinne.

Es ist selbstverständlich, daß der volle Reiz der griechischen Vasen und der griechischen Vasenbilder nur vor den Originalen, oder besser: mit den Originalen in den Händen, genossen werden kann. Nur hier erschließt sich der ganze von der Technik getragene Zauber, die farbige Wirkung, der ausdrucksvolle Strich, die Verteilung des figürlichen Schmucks über die gekrümmte Gefäßwand.

Den Liebhabern dieser Originale ist das vorliegende Buch bestimmt. Es sieht seine Hauptaufgabe darin, durch sorgfältig ausgewählte Abbildungen ein möglichst vollständiges Bild von der Vielseitigkeit der griechischen Vasen zu geben. Um dies zu erreichen, haben weder Verlag noch Autor große finanzielle Opfer gescheut. Als Vorlagen haben fast ebensoviele photographische Aufnahmen wie gewissenhafte Nachzeichnungen gedient; diese letzteren, die meist nur dann gewählt wurden, wenn sich das Bild wegen der starken Krümmung des Gefäßes nicht zur photographischen Wiedergabe eignete oder eine Photographie nicht vorhanden war, geben natürlich nicht den unmittelbaren Eindruck der Linienführung wieder und zerdehnen naturgemäß überall da, wo die Dekoration der krummen Fläche in einer Ebene aufgerollt wird, ein wenig die ursprüngliche Komposition. Der Text wendet sich an die, die mit dem rein künstlerischen Interesse noch ein kunsthistorisches verbinden, die an den geschichtlichen Zusammenhängen der Vasenbilder, ihrer inneren und äußeren Verknüpfung durch stilistische und technische Übereinstimmungen, am Werden der griechischen Vasenmalerei Anteil nehmen. Mit voller Absicht wurden dabei die kleinen Einzelheiten, die zur Annahme dieses historischen Prozesses nötigen, auch weiteren Kreisen vorgelegt, wurde das Gerüst dieses Baues bloßgelegt, an dem eine Menge von Arbeitern gezimmert haben und noch zimmern. Und mit voller Absicht wurde auch das Fundament dieses Baues in seinen einzelnen Teilen aufgezeigt, wurde auf die Frühgeschichte der griechischen Vasenmalerei, ihre Werdezeit, der Nachdruck gelegt, den ihre historische Bedeutung verdient. Die Vorstellung von der künstlerischen Minderwertigkeit der altertümlichen, vorklassischen Kunst ist ja glücklicherweise längst überwunden.

Die Geschichte der griechischen Vasenmalerei ist noch nicht geschrieben, und bis dieses Ziel erreicht ist, mag dieser Versuch, den der Fortschritt der Wissenschaft hoffentlich bald überholen wird, seine Dienste tun. Daß der Forscher, dessen intensiver Beschäftigung mit der Welt der griechischen Vasenbilder wir die wertvollste Erweiterung unserer Kenntnis dieses Stückes Kunst- und Menschheitsgeschichte verdanken, die Widmung dieses Versuches angenommen hat, betrachte ich als eine besondere Auszeichnung.

München, Oktober 1912. Ernst Buschor.

Stein- und Bronzezeit

Das Geschick hat, kann man sagen, die Erforscher der griechischen Vasengeschichte stufenweise von der Spätzeit nach rückwärts, zu immer älteren Kulturschichten hinaufgeführt. Es hat zuerst vor allem unteritalische Gräber erschlossen (die erste große Vasensammlung, die des britischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, 1791—1803 veröffentlicht, enthielt hauptsächlich Produkte der jüngeritalischen Fabriken), hat dann, besonders seit 1828, die Tore der etruskischen Gräber aufgetan und die reichen Schätze griechischer Vasen mit schwarzen und roten Figuren ausgeliefert, welche die Etrusker des sechsten und fünften Jahrhunderts in so großen Mengen sich zu verschaffen wußten; hat etwa zwanzig Jahre später durch die Aufdeckung einer Gräberstätte auf Rhodos ein helles Licht auf die ostgriechische Keramik des siebenten Jahrhunderts geworfen; hat um 1870 den „geometrischen" Stil erkennen lassen und die Dipylonvasen zu Athen ans Licht befördert; hat dann in den siebziger und achtziger Jahren durch Schliemanns Spaten die mykenische Kultur aufgedeckt, im neuen Jahrhundert den Höhepunkt dieser Epoche auf Kreta aufgezeigt und schließlich in jüngster Zeit uns einen Blick in die Keramik des dritten Jahrtausends v. Chr. gewährt durch die Funde steinzeitlicher Vasen in Kreta und vor allem Nordgriechenland. Wir müssen also, wenn wir jetzt diesen weiten Weg wieder hinabwandern, mit einer Epoche beginnen, deren Erforschung noch gänzlich aktuell und voll der schwierigsten Probleme ist.

Eine rein neolithische Kultur haben, wie gesagt, die Grabungen im nördlichen Griechenland, in Nordböotien, Phokis und besonders Thessalien aufgedeckt. Hier fand sich, neben den beiden einfacheren prähistorischen Techniken, der unverzierten (monochromen) und der geritzten Ware, schon in den ältesten Schichten eine reich entwickelte bemalte Keramik, die lineare Ornamente mit roter Farbe auf weiß überzogene Gefäße setzt. Auch das umgekehrte Prinzip (Weiß auf Rot) und andere Varianten kommen vor. Die monochromen Vasen (rot oder schwarz) sind oft

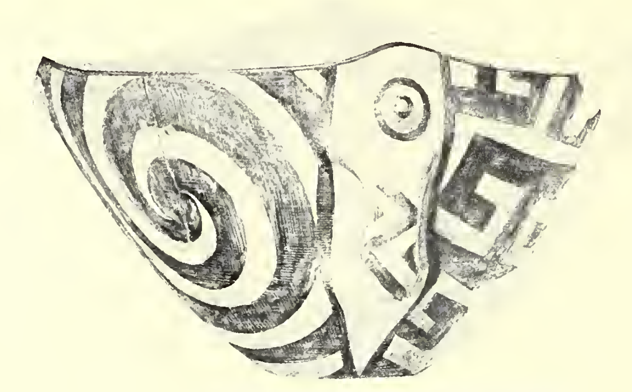


Abb. 1. Steinzeitliches Gefäß aus Thessalien.

glänzend poliert und von bester Technik. In den jüngeren Schichten dieser Steinzeitfunde zeigt sich diese Kultur an den verschiedenen Orten sehr verschieden. Deutlich hebt sich eine Sorte bemalter (und geritzter) Gefäße heraus, die besonders in Dimini und Sesklo gefunden ist und die ein ganz neues Dekorationsprinzip aufweist (Abb. 1): sie mischt krummlinige Muster, vor allem Spiralmotive unter die lineare Dekoration (Zickzack, Treppenmotive, Schachbrett, primitives Mäandersystem usw.); die Farbengebung variiert (Weiß auf Rot, Schwarz auf Weiß, Braun auf Gelb u. a.). Daneben gehen an anderen Orten die verschiedensten Arten bemalter und unbemalter Gefäße her; auch mehrfarbige Dekoration kommt vor. Gegen Schluß der neolithischen Epoche hört die ganze Herrlichkeit auf und macht der Herstellung grober unbemalter Ware Platz.

Diese steinzeitliche Keramik in Nordgriechenland steht mit den südgriechischen Funden, wie es scheint, in keinem Zusammenhang und ist vielmehr mit dem Norden, mit der Kultur der Donauländer in Verbindung zu bringen.

Eine gewaltige Schicht steinzeitlicher Kultur trat auch auf Kreta zutage. Neben groben unverzierten Gefäßen haben sich hier solche mit eingeritzten geometrischen Ornamenten gefunden; krummlinige Muster und bemalte Gefäße (wie in Thessalien) fehlen dieser Schicht noch gänzlich. Daß die neolithische Kultur sich nicht so glänzend entwickelt hat, liegt eben daran, daß hier die Steinzeit sehr früh der Bronzezeit gewichen ist; in Thessalien scheint sie noch weit ins zweite Jahrtausend herabzureichen.

Nach diesen ältesten Vasenfunden hat man sich die Anfänge der Keramik etwa so vorzustellen: zuerst werden aus schlechtgereinigtem Ton die nötigsten Gebrauchsgefäße mit der Hand geformt und am offenen Feuer schwarz gebrannt; man kommt frühzeitig dazu, die Oberfläche (etwa mit glatten Steinen) zu polieren. In den weichen Ton werden lineare Ornamente eingepreßt oder eingeritzt, die Ritzlinien lernt man mit einer weißen Masse ausfüllen und verdeutlichen. Der Ton wird auch plastisch behandelt, z. B. geriefelt. Allmählich reinigt man den Ton besser, poliert ihn säuberer, brennt ihn gleichmäßiger (im Ofen) und kann schon durch den Brand allein verschiedene Farben (Rot, Schwarz, Grau, Gelb, Braun) herstellen. Man gewinnt damit auch einen Malgrund, auf den man die linearen Ornamente mit Farbe aufsetzt. Größere Dichtigkeit und leuchtendere Färbung erzielt man, indem man das Gefäß mit einem Überzug bedeckt, von dem sich auch die Bemalung vortrefflich abhebt. — Die Formen sind primitiv, wenig gegliedert, aber schon sehr mannigfaltig; die Dekoration überzieht fast das ganze Gefäß gleichmäßig.

Die verschiedenen Techniken lösen sich aber durchaus nicht so gesetzmäßig ab, die Erfindungen verbreiten sich nicht sofort von Ort zu Ort, vielmehr gehen die primitiven Arten neben den fortgeschritteneren her, ja verdrängen sie manchmal wieder. Jedenfalls hat man sich den Querschnitt durch gleichzeitige prähistorische Kulturen äußerst bunt vorzustellen.

Die Steinzeit wird, hier früher, dort später, hier rascher, dort langsamer, von der Bronzezeit abgelöst; d. h. allmählich ziehen die Metalle, mit ihnen neue Techniken und eine neue Kultur ein. Der älteren Bronzezeit gehören offenbar eine Reihe Neuerungen an, die von einschneidender Bedeutung für die Vasengeschichte sind: die Erfindung der Töpferscheibe, die Herstellung des sog. Firnisses, die Nachahmung von Metallformen in Ton. Der Töpferofen und die Bemalung der Gefäße treten an den meisten Orten ebenfalls erst mit der frühen Bronzezeit auf.

In diese Zeit des Überganges fallen die Funde aus den ältesten Schichten von Troja. Im unwandelbaren Glauben, hier die Welt Homers aufzudecken, mit allen Vorzügen und Schattenseiten eines Dilettanten ausgestattet, hat Heinrich Schliemann in Hissarlik seinen Spaten eingesetzt und in den Grabungen von 1871, 1878, 1890 und 1893 hat er und Dörpfeld den berühmt gewordenen Burghügel untersucht, dessen neun übereinanderliegende An-



Abb. 2. Gesichtsvase aus Troia II.

siedlungsschichten ebensoviele aufeinanderfolgende Kulturen bis in römische Zeit darstellen. Die unterste Schicht gehört offenbar noch der jüngeren Steinzeit an und enthält nur ganz rohe mit der Hand gemachte und schlecht gebrannte Tongefäße mit eingedrückten linearen Mustern. Die 2. bis 5. Schicht bilden eine Einheit, die wiederholt neu befestigte und erweiterte zweite Stadt. Die zahlreichen keramischen Funde zeigen den Übergang von den primitiven Anfängen der ersten Stadt zu immer entwickelteren Stufen. Die Töpferscheibe und der Brennofen erzielen schließlich glänzende rote, schwarze, graue, braune Gefäße sauberster Technik. Der Schatz an Formen ist sehr groß, einige sind schon sehr entwickelt, das Vorbild von Metallgefäßen macht sich hier und da geltend. Eine merkwürdige Spezialität dieser zweiten Stadt sind die sog. Gesichtsurnen (Abb. 2), rohe Nachahmungen der menschlichen Gestalt in Gefäßform (durch Anfügung von Augen, Nase, Mund, Ohren, Brustwarzen, Nabel); auch andere Formen wiederholen sich im Westen nicht. Bemalung findet nicht statt, die Gefäße sind entweder monochrom oder mit eingeritzten linearen Ornamenten verziert, die z. T. halsschmuckartig angebracht sind, z. T. das Gefäß vertikal gliedern. Man hat Zusammenhänge dieser Kultur mit der westlichen aus der Schachtgräberzeit (von der noch die Rede sein wird) festgestellt.

Mit der ersten Stadt von Troja geht die ältere Kykladenkultur, mit der zweiten die jüngere parallel (Abb. 3). Die Keramik der Inseln des ägäischen Meeres bietet ein sehr buntes Bild: neben die primitiven Gefäße treten geritzte mit reicher Ornamentik (außer geradlinigen Mustern auch Kreise, Spiralen, Fische, Schiffe usw.) und bemalte, die entweder Schwarz auf Hell (oft auf hellem Farbüberzug, z. B. Melos), oder seltener Weiß auf dunklem Grunde (ebenfalls Melos) zeigen; auch hier treten krummlinige Muster neben die eckigen. Die Formen sind sehr mannigfaltig, Bronzegefäße (und Steingefäße) werden oft im Ton nach-



Abb. 3. Kykladenvase von Syros.

geahmt; das dekorative Streben, die bewußte künstlerische Gestaltung ist nicht zu verkennen; z. B. in der Verteilung des ornamentalen Schmuckes auf dem Gefäß (Gliederung, Betonung der Hauptteile). — Das Bild ist von Insel zu Insel verschieden, ein Überblick über die Entwicklung noch nicht möglich. Verschiedene Eigentümlichkeiten scheint Melos aufzuweisen, besonders in der Verzierung der bemalten Ware: Tangentenkreise, der „laufende Hund", ferner Zweige, Fische, Vögel, Vierfüßler und Menschen in unbeholfener Zeichnung kommen vor.

Wir kehren aufs Festland und zwar nach dem nördlichen Griechenland zurück. Im böotischen Orchomenos folgt auf die unterste (neolithische) Schicht eine zweite mit einer ganz anderen Art Keramik, mit der sog. Urfirnisware, die auch im südlichen Thessalien die neolithische ablöst. Die Ausgräber haben Beziehungen dieser Schicht zur kretischen Kamaresware (s. S. 19) festgestellt. Der „Urfirnis", eine glänzende schwarze Farbe, mit der die (noch handgemachten) Gefäße jetzt ganz überzogen werden, ist ein Vorbote jenes technisch vollendeten Überzuges und Malmittels, das sich die ganze griechische Keramik erobert hat und ihr Hauptkennzeichen geworden ist. Die darüber liegende Schicht, die etwa der Schachtgräberstufe (s. S. 24) angehört, birgt schwarzgraue oder graue, mit der Scheibe hergestellte Gefäße, die in der Form oft deutlich von Metallgefäßen abhängen, eine Keramik, die sich auch in Thessalien findet und, wie es scheint, in der Gegend von Orchomenos ihre Heimat hat (sog. minysche Ware). Mit ihr zusammen erscheint in Orchomenos (und Thessalien) eine mattbemalte Keramik, z. T. handgemacht, z. T. auf der Scheibe gedreht, die lineare Ornamente mit stumpfer schwarzer Farbe auf den hellen Ton setzt. Erst zu Ende der Bronzezeit hält die kretisch - mykenische Keramik ihren Einzug.

Vormykenische Keramik ist noch an verschiedenen Orten des Festlandes gefunden worden, wir greifen die beiden wichtigsten heraus: Attika und die Argolis. In Aphidna (Attika) neben monochromer und geritzter Ware eine (z. T. handgemachte) mattbe-





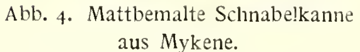


Abb. 4. Mattbemalte Schnabelkanne aus Mykene.

Abb. 5. Monochrome (gelbe) Schale aus Mykene.

malte mit geometrischen Ornamenten auf weißem Grund; ähnliche Erscheinungen an anderen Fundplätzen, z. B. der Akropolis von Athen; in Eleusis wurde die „minysche“ Ware zusammen mit Mattmalerei und spätmykenischen Vasen gefunden; ein Beweis dafür, daß die mykenische Kultur für manche Orte nur von vorübergehender Wirkung war.

Die Argolis liefert (in den ältesten Schichten von Tiryns) eine von der orchomenischen etwas abweichende Urfirnisware. Einen vortrefflichen Querschnitt durch die Keramik der folgenden Epoche liefern dann die durch ihren Goldreichtum berühmten Schachtgräber, die Schliemann 1874 auf der Burg von Mykene hinter dem Löwentor aufgedeckt hat. Dieser Fund bildet den Angelpunkt, um den sich die Vasengeschichte des 2. Jahrtausends dreht und von dem aus auch ihre Erforschung in Angriff genommen wurde. Zwei Gruppen scheiden sich deutlich: die einheimische Ware und die aus Kreta importierte Firnisware; diese gehört, wie wir sehen werden, dem ersten spätminoischen Stil an und ist um oder vor die Mitte des Jahrtausends datiert. Die festländischen Gefäße (Abb. 4 und 5) sind unverziert (neben gelben und schwarzen Gefäßen ist besonders die graue Ware interessant) oder bemalt: auf rottonige und helltonige Gefäße werden mit brauner Farbe geometrische, krummlinige (Wellen-

linien, fortlaufende Spiralen) und figürliche Ornamente (z. B. Vögel) gesetzt. Die monochromen Gefäße sind zum größten Teil auf der Scheibe hergestellt, Metallvorbilder blicken durch; die bemalten sind zum großen Teil mit der Hand geformt. Die Dekoration betont meist die Schulter, der untere Teil des Gefäßes bleibt unverziert und wird durch Reifen vom obern getrennt. Die Funde von Tiryns und Argos vervollständigen das Bild dieser ältestargivischen Keramik.

Die neben der mattbemalten Ware hergehende bucchero-artige graue Ware verbindet die Schachtgräberkeramik zeitlich mit den gleichartigen Funden in Attika, Ägina, Böotien, Thessalien, mit der jüngern Kykladenkultur und der „zweiten Stadt" von Troja (Schicht II—V).

Wie Kinder aus einer fremden, sonnigeren Welt stehen die Firnisgefäße neben diesen lokalen Erzeugnissen in den Schachtgräbern; Repräsentanten einer ganz anders gerichteten überlegenen Kunstart. Den Gedanken, daß sie aus Kreta stammen, haben die seit 1900 ausgeführten Grabungen bestätigt, welche an verschiedenen Orten der Insel eine in sich geschlossene, vom dritten Jahrtausend bis zum Ende des zweiten sich konsequent entwickelnde Kultur merkwürdig ungriechischen Charakters aufgedeckt haben, die im schroffen Gegensatz zu der des Festlands steht. Der Ausgräber, dem das Hauptverdienst dieser Forschung gebührt, hat diese Entwickelung in drei Epochen eingeteilt, eine frühminoische, mittelminoische und eine spätminoische; minoisch nannte er die ganze Kultur nach dem König Minos, von dem die griechische Sage meldete, er habe in alter Zeit von Kreta aus das Meer beherrscht. Wir versuchen uns ein Bild von der kretischen Keramik zu machen und kehren ins dritte Jahrtausend zurück.

Auf die mächtige oben (S. 12) besprochene neolithische Schicht folgt auf Kreta die frühminoische. Die bis dahin unbemalten, höchstens geritzten Gefäße werden jetzt mit glänzender schwarzer Farbe überzogen, auf die man die alten Muster mit stumpfer weißer Farbe aufmalt; daneben her geht die Verzierung tongrundiger Gefäße mit schwarzen Bändern. Der Brennofen scheint schon in der ersten Hälfte dieser Epoche bekannt zu sein, die Drehscheibe kommt in der zweiten auf, die durch das erste Auftreten krummliniger Muster (besonders der ∾ Reihe und fort-



Abb. 6. Kamares-Ausgußgefäß aus Knossos.

laufenden Spirale) charakterisiert wird. Die beiden erwähnten Haupttechniken gehen bis in die spätminoische Epoche parallel; die erstere feiert in der folgenden (Kamares-) Epoche ihre Haupttriumphe, der andern, der „mykenischen", gehört die ganze Spätzeit. Der „Firnis", eine schwarzglänzende Glasurfarbe, die die mühevolle Arbeit des Polierens überflüssig macht, ist offenbar eine Erfindung der Kreter dieser Epoche, eine Erfindung, die von der weitgehendsten Bedeutung für die gesamte griechische Keramik gewesen ist und die die hauptsächlichste Hinterlassenschaft der Kreter an die Griechen darstellt.

Die gleichzeitigen Funde von Steinvasen und Goldarbeiten aus Mochlos beweisen die Überlegenheit der Kreter schon für diese Epoche. Die ältere Kykladenkultur z. B. scheint, wie gewisse Gefäßformen (Schnabelkanne, runde Schachtel, Schnurösenamphora) beweisen, nicht unbeeinflußt geblieben zu sein.

Die mittelminoische Epoche, eine reine Bronzekultur, die durch die nächste Schicht repräsentiert wird und ungefähr dem Beginn des zweiten Jahrtausends angehört, charakterisiert sich durch das Aufkommen der Polychromie: Rot in verschiedenen Nuancen tritt neben das Weiß. Eine Übergangszeit scheidet sich von der Glanzzeit, dem nach den ersten Funden in der Kamareshöhle sog. Kamaresstil. Der Ton ist jetzt fein geschlämmt, der Firnis auf seiner vollen Höhe. Die „mykenische Technik" (Firnis-

ornamentik auf Tongrund) ist neben der polychromen nicht selten; der Kontur der Ornamente ist manchmal geritzt, oft sind sie mit weißen Punkten besetzt usw. Reliefverzierung (Barbotine), durch alle Epochen beliebt, tritt jetzt zum erstenmal auf. Die Ornamentik liebt die linearen Muster noch sehr, bildet dabei die Spirale immer weiter aus und legt überhaupt den Grundstock zu der Fülle von Dekorationsmotiven, die die spätern Epochen charakterisieren; auch Lebewesen (Vögel, Fische, Vierfüßler) werden aufgemalt. Das später beliebte Motiv der vom Pinsel herabfallenden Tropfen (griechisch übrigens undenkbar!) kommt hier schon vor. Streifendekoration und ungeteilte gehen nebeneinander, auch die Betonung der Schulter durch Ornamentik im Gegensatz zu dem höchstens mit Reifen verzierten Unterteil läßt sich nachweisen. Der Formenschatz erweitert sich, Metallimitation ist oft unverkennbar.



Abb. 7. Kamares-Pithos aus Phaistos.

Der eigentliche Kamaresstil (Abb. 6 und 7) muß als eine Glanzzeit der Keramik bezeichnet werden. Die Polychromie (Weiß, Rot und Dunkelgelb auf Schwarz) erreicht ihre höchste Ausbildung, die verschiedensten plastischen Verzierungen kommen vor, die „mykenische“ Technik (Dunkel auf Hell) tritt in den Hintergrund. Die Formen werden immer mehr verfeinert, Metallgefäße werden oft direkt kopiert; besonders häufig sind Becher, Schnabelkannen, Schnabeltassen und Amphoren mit Henkeln an der Mündung. Der Ornamentschatz erweitert sich gewaltig und läßt sich schwer mit wenigen Worten beschreiben. An die Seite oder an die Stelle der geometrischen Motive treten eine Menge vegetabilische. Zu den erstern gehörten Kreuze, Zickzack, Strichgruppen sowie die reiche Ausbildung der Kreis-, Bögen- und Spiralmotive, zu den letzteren die Darstellung von Blättern, Zweigen, Rosetten und besonders das Auftreten der fortlaufenden Wellenranke. (Auch Lebewesen kommen gelegentlich vor.)



Abb. 8. Abb. 9.

Kretische „Trichter“ des ersten spätminoischen Stils, aus Palaikastro und Pseira.

Diese Pflanzenornamentik steht in einem eigentümlichen Verhältnis zur Natur. Obwohl diese hier zum erstenmal konsequent nachgebildet wird, ist die Wiedergabe keineswegs „naturalistisch“, sondern durchaus und von Anfang an streng stilisiert. Nicht bloß nimmt die Farbengebung absolut keine Rücksicht aufs Objekt, auch die Verbindung der vegetabilischen Motive mit den geometrischen sowie die ganze Formgebung hat ganz dekorativen Charakter; das Naturvorbild ist oft kaum mehr kenntlich. Der Kamarestöpfer will nur ein schönes Linien- und Farbenspiel, keine Darstellungen. Dieses freie Schalten mit dem Reichtum der Erscheinung, die Unterordnung des Naturvorbilds unter den dekorativen Willen, ist für die kretische Kunst überaus charakteristisch.

Streifenteilung ist bei den Kamaresvasen sehr selten; ebenso vom Boden aufstrebende Blätter, die den Unterteil der Gefäße umgeben. Gewöhnlich verteilt sich die Dekoration frei über den Raum, ordnet sich nicht der Architektur ihres Trägers unter. Diese Selbstherrlichkeit der Ornamentik steht im schroffsten Gegensatz zu dem Verfahren der eigentlich griechischen Kunst.

Die Kamaresepoche hat weit über Kreta hinaus, aufs Festland und auf die Inseln gewirkt. In der Argolis, in Böotien (Urfirnis-

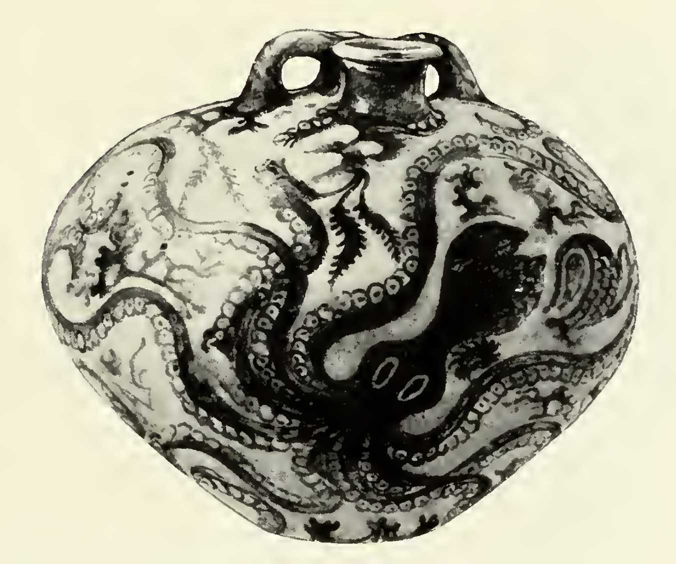


Abb. 10. Bügelkanne des ersten spätminoischen Stils, aus Gurnia.

schicht von Orchomenos) scheint sie imitiert worden zu sein, auf Thera und Melos ist Import und Nachahmung dieser Keramik nachweisbar. Die Kamarestechnik ist auch mit der mittelminoischen Epoche nicht untergegangen, sondern hat sich neben dem neuen Stil noch eine Zeitlang behauptet.

Die Funde dieser Keramik entstammen zum großen Teil einer relativ glänzenden Umgebung: den älteren Palastanlagen von Phaistos und Knossos. Die Untersuchung der Ruinen hat gelehrt, daß diese Bauten durch Brand zerstört und nach kurzer Zeit wieder durch noch glänzendere Neubauten ersetzt worden sind. Was sich in diesen jüngeren Palästen an Vasen gefunden hat, verrät einen völligen Bruch mit dem alten Stil. Die Polychromie tritt ganz und gar in den Hintergrund des Interesses und beschränkt sich auf Nebensächliches; der neue Stil (dritte mittelminoische und erste spätminoische, Abb. 8—11), der nicht mehr am bunten Zierat sein Genüge findet, sondern sich mit frischer Kraft an die Eroberung der Natur und ihrer Köstlichkeiten wagt, wirft den Zwang der alten Technik ab und schildert frei und kühn mit schwarzem Firnis auf hellem Ton die neuentdeckte Welt. Freilich gibt die Vasenmalerei nur einen kleinen Auszug aus dem reichen Stoffgebiet, das die übrige Kleinkunst und die Wandmalerei der Zeit uns vor die Augen zaubern. Von den wundervoll lebendigen Tier- und

Menschendarstellungen, in denen die Kreter Meister waren, findet sich nichts auf den Gefäßen. Sicher kein Spiel des Zufalls, sondern ein Zeichen des rein dekorativen Empfindens dieser Künstler. Es lag ihnen fern, den menschlichen oder Tierkörper so weit zu stilisieren, bis er dekorativ wurde; ihn durch Anbringung auf einer stark gekrümmten Fläche für das Auge zu verzerren; durch Häufung von Figuren die Leichtigkeit und den Fluß der Dekoration zu stören. So verzichteten sie gänzlich auf die Wiedergabe und stellen sich dadurch in schroffen Gegensatz zur griechischen Vasenmalerei, deren Geschichte man als ein ständiges Ringen um die Wiedergabe des Menschen und der lebenden Welt auffassen kann. Die Kreter griffen dafür zu andern Objekten, die sich so lebendig darstellen ließen, wie sie es liebten, und dabei doch den Raum dekorativ ausfüllten, ohne daß die Krümmung des Gefäßes dem Bilde Eintrag tat. Die Pflanzenwelt hatte schon in der Kamareszeit ihren Einzug in die Gefäßdekoration gehalten; jetzt tut sie es von neuem, aber von einem ganz andern Geist getragen. Gräser, Zweige, Efeu, Krokus, Lilien in dem ganzen Zauber ihrer natürlichen Bildung und Bewegtheit sehen wir die Gefäße umgeben. Aber vor allem das Meer hat es diesen Leuten angetan, seine Vegetation und niedere Tierwelt. Lotosblumen, Algen, Schilfgräser schwanken im Wasser hin und her, der Tintenfisch reckt seine Arme, der Nautilus schwimmt dahin, Seesterne und Schnecken, Korallen und Seeanemonen umgeben die Tiere, Delphine tummeln sich.

Was bewog die kretischen Vasenmaler, die Meereswelt mit dieser Unermüdlichkeit, in dieser Ausschließlichkeit auf den Gefäßen zu schildern, die Welt gleichsam vom Taucherstandpunkt zu sehen? Die Erklärung kann nur in jenem obersten Gesetz kunstgeschichtlicher Stilbildung zu suchen sein: dem Zusammenwirken der Erfindergabe bahnbrechender Köpfe und der Erfindungsträgheit der Masse. Einige wenige werden es gewesen sein, deren Hirn der vortreffliche Gedanke entsprang, das kühle Naß, das die Gefäße bargen, von diesem eminent dekorativen und raumfüllenden und dabei so lebendigen Spiel der Meereswelt umgaukeln zu lassen. Die Idee hat gezündet; das Gros der Vasenmaler hat dann unzählige Varianten geschaffen.

Der gleiche Gegensatz tritt in der Ausführung der Darstellungen zutage und bestätigt die These. Der köstliche und unmittelbare „Naturalismus“, der mit freiem, keckem Pinsel die Natur auf die Gefäße bannt, beschränkt sich offensichtlich auf eine kurze, schöpfe-

rische Periode; sofort treten Schematisierungen, Konventionalismen auf; das Leben entflieht, aber feste dekorative Formeln bleiben zurück, denen die Zukunft gehört. Dazu kommt, daß die stilisierte Ornamentik nie aufgehört hat, daneben zu existieren, ja sogar manchmal auf demselben Gefäß zusammen mit „naturalistischen“ Darstellungen auftritt: Wellenlinien, Spiralen in verschiedenen Kombinationen, die fortlaufende Ranke (die jetzt daneben auch eine ganz natürlichlebendige Ausgestaltung erfährt), stilisierte Pflanzen. Ebenso stehen sich zwei Dekorationsarten gegenüber: eine „tektonische“ mit Streifenverzierung und eine andere, welche die naturalistischen Darstellungen frei über das Gefäß verstreut. Diese Art Dekoration hat noch fast jedem, der davon geredet hat, den Vergleich mit japanischer Kunst abgelockt. Die so verzierten Gefäße sind auch am meisten charakteristisch für die Kunst der Kreter; zeigen am deutlichsten deren frohe und unbekümmerte Art, ihr freies dekoratives Schalten, ihr unmittelbares Verhältnis zur Natur, fern von Abstraktion und Idee; sie stellen diese Kunst so recht in Gegensatz zu den gleichzeitigen alten Kulturen am Nil und Euphrat sowohl als zu der der Griechen.



Abb. 11. Amphora des ersten spätminoischen Stils, aus Pseira.

Der „Naturalismus“ der ersten spätminoischen Vasen hat allerdings auch Grenzen und zwar engere, als man vielleicht gewöhnlich abschätzt. Nicht nur ist das Stoffgebiet sehr beschränkt (außer den genannten Darstellungen kommen nur noch singuläre andere, z. B. Kultsymbole wie Doppelaxt und Stierkopf in Frage), sondern auch die Naturwiedergabe ist noch rein flächenhaft, kennt weder Perspektive noch Schattengebung und stilisiert die Formen etwas im Sinn dekorativer Zeichnung um; die Darstellung der Meereswelt verzichtet z. B. gänzlich auf die Andeutung des Wassers. Womit selbstverständlich nicht gesagt sein soll, daß diese Abstraktionen von der Wirklichkeit nicht Vorzüge im dekorativen Sinn darstellen.



Abb. 12. Amphora des Palaststils, aus Knossos.

Die Formen der Gefäße verraten jetzt oft in Anschwellung und Einziehung des Körpers eine hohe Kultur, erscheinen aber noch einfach und gedrungen gegen die elegant geschwungenen Gefäße der nächsten Epoche. Von neu auftauchenden Gefäßtypen sei die Bügelkanne (Abb. 10) und die „Trichtervase" (Abb. 8 und 9) genannt.

Die Überlegenheit dieser kretischen Gefäße über alle gleichzeitigen Keramiken hat sich in einem starken Export geltend gemacht. Besonders wichtig ist der nach Ägypten, weil er ein ganz bestimmtes Datum liefert (die Gleichzeitigkeit der ersten spätminoischen Epoche mit der achtzehnten ägyptischen Dynastie, also mit rund der Mitte des zweiten Jahrtausends) und weil er von der künstlerischen Unabhängigkeit Kretas ein beredtes Zeugnis gibt. Auf Melos und Thera werden kretische Gefäße in Menge importiert; die einheimische Industrie verliert sich in der Imitation dieser eingeführten Ware, ohne natürlich deren Schönheit zu erreichen. Auch auf dem griechischen Festland hält die kretische Kultur ihren Einzug, vor allem in der Argolis. Die Schachtgräber von Mykene (s. S. 16), nach denen man die aufs Festland ver-



Abb. 13. Amphora des Palaststils, aus Knossos.

pflanzte spätminoische Kultur „mykenisch“ zu nennen pflegt, sind das älteste Beispiel für diese Tatsache. Die importierten Gefäße der sechs Gräber verteilen sich auf die ganze erste spätminoische (= frühmykenische) Epoche, indem sie Ausläufer der Kamareszeit und Vorläufer des Palaststils umfassen; die Hauptmasse der auf dem Festland gefundenen Firnisvasen gehört allerdings der Folgezeit an.

Die zweite spätminoische Epoche der kretischen Vasengeschichte, der sog. Palaststil (Abb. 12 und 13), trennt sich nicht sehr deutlich von der ersten. Die beiden Phasen sind durch viele Übergänge verbunden, laufen auch deutlich eine Zeitlang parallel. Ein wichtiger Unterschied ist, daß die letzten Reste der „Kamarestechnik“ (Aufsetzen von Weiß, Rot, Orange auf den schwarzen Firnisgrund) völlig verschwinden; man malt nur mehr mit Firnis auf den hellen Ton („mykenische Technik“). Die Dekoration vernachlässigt Hals und Fuß und betont die Schulter, besonders durch die charakteristischen Halbzweige. Die lebendigen Naturgebilde der vorigen Epoche werden spielerisch behandelt, sie erstarren,



Abb. 14. Spätmykenischer Becher, von Rhodos.

werden zu Ornamenten, zu Füllmustern; die sinnvolle Bildeinheit wird durch fremde Elemente durchbrochen, die Meeres- und Pflanzenornamentik überzieht nie mehr das ganze Gefäß, sondern zieht sich immer in einen Streifen zurück; kurz, der naturalistische Geschmack wird von einem tektonischen abgelöst, die Darstellungen werden Nebensache, die Raumfüllung Hauptsache. Neben die durch Schematisierung lebendiger Naturformen entstandenen Ornamente treten neue, die oft wie Entlehnung von Architekturformen aussehen; auch die Aufreihung und Kombination der Ornamente verrät denselben Geist, und ebenso der Nachdruck, der jetzt auf die Gefäßform gelegt wird; die Gliederung der Vase, die Schwingung des Profils erfahren ihre eleganteste Ausbildung, die sich besonders deutlich bei den Amphoren verfolgen läßt.

Auch diese Kunst hat weit über Kreta hinausgewirkt. In den Anfang der Epoche, in die Übergangszeit vom ersten zum zweiten spätminoischen Stil, gehören eine ganze Reihe festländischer Funde, die hauptsächlich aus Kuppelgräbern stammen, Funde aus dem Peloponnes (Vaphio, Argos, Mykene, Alt-Pylos), aus Attika (Athen, Thorikos, Spata), aus Böotien (Theben, Orchomenos) und Thessalien (Volo). Die Funde setzen sich dann während des ausgebildeten Palaststils fort. Für die Mehrzahl dieser Firnisgefäße



Abb. 15. Spätmykenische Bügelkanne, von Rhodos.

scheint es festzustehen, daß sie nicht aus Kreta importiert sind, sondern von kretischen Handwerkern im Land gemacht sind. Die mykenischen Gaufürsten, die von ihren hohen Burgen aus die Umgegend beherrschten, haben sich immer mehr mit dem Glanz dieser südlichen Kultur umgeben, haben Waffen, Schmuck, kostbare Gefäße aus Kreta bezogen, im Leben getragen, den Toten mit ins Grab gegeben, sie haben aber auch kretische Künstler in ihre Dienste genommen, Steinmetzen, Maler, Töpfer beschäftigt. — Auch die Inseln lassen sich kretische Gefäße kommen: nach Ägina, Melos, bis ins ferne Cypern und die auf die „zweite Stadt" von Troja folgende „sechste Stadt" sind diese Vasen exportiert worden.

Ungefähr am Ende der zweiten spätminoischen Epoche werden die kretischen Paläste von Knossos, Phaistos, Hagia Triada zerstört und mit dem Untergang dieser und anderer Stätten geht auch der „Palaststil" dem Verfall entgegen. Die Keramik der spätmykenischen (= dritten spätminoischen) Epoche (Abb. 14—17) steht tief unter den Palaststilgefäßen. Die Technik ist bei vielen Stücken noch sehr sauber (hochglänzender, oft rotgebrannter Firnis auf glattem gelblichem Ton), läßt aber dann stark nach (matter schwarzer Firnis auf grüngelbem Ton). Die Ornamentik besteht aus den letzten Ausläufern der jetzt ganz erstarrten und



Abb. 16. Spätmykenischer Krater, von Rhodos.

verkümmerten naturalistischen Dekoration, zu denen rein geometrische Muster einfachster Art treten: Wellenlinien, Spiralen, konzentrische Kreise. Geradlinige Muster (Strichgruppen, schraffierte Dreiecke) nehmen immer mehr überhand. Die Dekoration ist meist sehr locker, betont den Schulterstreif und setzt gewöhnlich auf die untere Hälfte des Gefäßes nur ein paar Reifen; vertikale Gliederung des Bildfelds (in „Metopen") ist häufig. Jetzt erst treten figürliche Darstellungen öfters auf, aber diese Lebewesen, wenn man sie so nennen kann, sind ganz unbeholfen und zum Teil sehr „geometrisch" behandelt: Fische, Vögel (mit gegittertem Leib), Vierfüßler, Menschen, Wagenfahrten (Abb. 17); im Raum sind oft Füllornamente verstreut. Das bekannteste Stück ist die in ganz späte Zeit gehörige Vase aus Mykene, die auf der einen Seite eine klagende Frau und sechs ausziehende Krieger, auf der andern fünf Lanzenschwinger darstellt; die Technik mit den aufgesetzten weißen Punkten kehrt auf einer Reihe von Scherben aus Tiryns wieder, die Wagenfahrten u. a. darstellen; sie hält sich bis in die folgende Epoche hinein (vgl. S. 60).

Von diesen figürlichen Darstellungen abgesehen, sinkt, kann man sagen, die kretische Gefäßmalerei, nach ihrem glänzenden Aufschwung auf die Höhen des Kamares-, Schachtgräber- und Palast-



Abb. 17. Spätmykenischer Krater, von Rhodos.

stils, wieder zu demselben primitiven Niveau herab, wie das, von dem sie ausging: sie wird wieder zum geometrischen Stil.

Das Tempo der Entwicklung, das zur Zeit der Höhepunkte sehr rasch gewesen war, verlangsamt sich jetzt bedeutend: ausweislich der ägyptischen Funde hat der spätmykenische Stil mehrere Jahrhunderte (etwa vom Ende des fünfzehnten bis ins zwölfte) geherrscht. Seine Ausbreitung ist enorm, wir finden ihn fast im ganzen Mittelmeer: in Kreta, Ägypten, auf den Kykladen, an der Küste Kleinasiens („sechste Stadt" von Troja) und den vorgelagerten Inseln (z. B. Rhodos), auf Cypern (wo die mykenischen Vasen eine alte und reiche, der troischen verwandte Keramik ablösen), in Phönizien, in Italien und Sizilien und besonders an allen wichtigeren Plätzen des griechischen Festlandes: an vielen Orten, wo die Firnismalerei nicht schon früher ihren Einzug gehalten hat, stößt sie jetzt erst mit den alten einheimischen Techniken (monochromen, geritzten, mattbemalten Gefäßen) zusammen; manche im Hintergrund stehende Siedelungen (z. B. Olympia) scheinen fast keine Bekanntschaft mit dem mykenischen Stil gemacht zu haben.

Es ist sehr fraglich, ob alle diese spätmykenischen Vasen von einem Ort, von Kreta aus, an ihre Fundplätze exportiert worden sind. Jedenfalls hebt sich in dieser Zeit Kreta nicht im geringsten mehr hervor, lokale Varianten und Nachahmungen der mykenischen Gefäße sind für verschiedene Orte gesichert, die Argolis steht kulturell Kreta mindestens ebenbürtig zur Seite, festländische Fabriken „minoischer" Gefäße sind für die vorausgehenden Epochen nachgewiesen: all das ergibt, daß diese späten Vasen nicht bloß auf Kreta gemacht worden sind. Ja vielleicht haben die Leute des Festlands, die sog. Achäer, den Hauptanteil an ihrer Herstellung und an der Geometrisierung des minoischen Stils. Eine Hypothese, die sehr viel für sich hat, bringt die Zerstörung der kretischen Paläste mit der Einwanderung erobernder „Achäer" in Zusammenhang; die Kreter, welche die glänzende minoische Kultur geschaffen haben, werden ganz in den Hintergrund gedrängt; ihre Überbleibsel sind wohl identisch mit den Eteokretern, welche die Überlieferung als Bruchteil der spätern Bevölkerung der Insel kennt. Die Verbreitung der mykenischen Vasen im Mittelmeergebiet wird also den Festländern zuzuschreiben sein, die inzwischen zu einem mächtigen Seefahrervolk geworden sind. Von ihnen hat z. B. offenbar die „sechste Stadt" von Troja Gefäße bezogen, die dann an Ort und Stelle imitiert wurden.

Diese „sechste Stadt" von Troja, die eine blühende Kultur gehabt hat und ein mächtiger Herrschersitz gewesen sein muß, wird auch von den „Achäern" auf einem Raubzug zerstört: dieser Raubzug bildet den historischen Kern der Iliassage, die in der folgenden Epoche ihre dichterische Gestaltung im homerischen Epos gefunden hat. So steht das Epos an der Wende zweier Zeiten: es wurzelt mit seinem Sagenbestand z. T. noch in der mykenischen Epoche, in der Welt der Herren von Argos und Mykene, aber den Grundstock seiner kulturellen Anschauungen schöpft es aus der Welt, in der es entstand, aus dem nachmykenischen Ionien vom Beginn des ersten Jahrtausends.

Ein ganz anderes Bild: den Raubzügen der achäischen Herren waren offenbar Kolonisationen gefolgt, die vorgriechische Bevölkerung der Inseln und der kleinasiatischen Küste hat hellenischen Stämmen weichen müssen, die vom Festland sich übers Meer ausgedehnt haben, ein neuer kräftiger Volksstamm rückt von Norden nach und setzt sich vor allem im Peloponnes

fest: die Dorer. Wie diese Verschiebungen der sog. dorischen Wanderung im Einzelnen verlaufen sind, welche Gegenden von ihr betroffen und welche verschont wurden, ist schwer festzustellen; die ganze Periode ist für den Historiker dunkel und verworren. Die Bronzezeit und die mykenische Kultur gehen in ihr unter: Eisenwaffen, spätmykenisch nur vereinzelt nachweisbar, treten an die Stelle der bronzenen; der mykenische Vasenstil verschwindet auf der ganzen Linie und macht einem neuen Platz: dem geometrischen.

Der geometrische Stil

Jetzt erst beginnt die eigentliche Geschichte der griechischen Vasen. In den Gefäßen des geometrischen Stils liegen die ältesten für uns erkennbaren Anfänge jener glänzenden kontinuierlichen Entwicklung vor, die zu den stolzen Höhen der Klitias, Euphronios, Meidias geführt hat; in ihnen liegen latent die Kräfte, die wir dann unter der Berührung des Orients sich entfalten sehen. Ihre Verfertiger können auch uneingeschränkt als Griechen bezeichnet werden; Hellas hat sich konstituiert. Und die Kultur dieses frühen Hellas trägt schon ganz charakteristische Züge, die die Griechen zu einer geschlossenen Einheit verbinden und scharf von den Nichtgriechen, den „Barbaren", unterscheiden. Vor allem die Keramik drückt dieser Zeit ihr Gepräge auf und von der Gefäßdekoration hat ja auch die ganze Epoche ihren Namen.

Eine „große Kunst" hat diese Epoche nicht gehabt, keine Spuren von großer Architektur, Plastik oder Malerei sind erhalten oder bezeugt. Es spiegelt sich auch, von den mykenischen Reminiszenzen der Sage abgesehen, nur eine ganz primitive Kultur in der gleichzeitigen Dichtung wieder, einer Dichtung zwar, die schon diese Frühzeit mit einem Schlag klassisch gemacht hat: im homerischen Epos. Die Kunstwerke, die hier gepriesen werden, entstammen dem Ausland, vor allem der phönikischen Industrie.

Wir würden gern einen Blick in die Entstehung des geometrischen Stils tun; aber seine Anfänge liegen im Dunkeln. Man kann ihn nicht als reinen Abkömmling der vormykenisch-geometrischen Keramik betrachten, die sich ja an entlegenen Orten durch die ganze Bronzezeit erhalten hat; denn er unterscheidet sich mit seiner Firnistechnik, in Formen und Dekoration ganz und gar von jenen primitiven Gefäßen. Ebensowenig ist er eine direkte Fortsetzung des

mykenischen Stils. Das mykenische Erbe, das in der griechischen Keramik von vielen Forschern in übertriebenem Umfang konstatiert worden ist, besteht fast allein im Firnis, der schwarzglänzenden Farbe, deren Erfindung offenbar in der frühen Bronzezeit auf Kreta gemacht wurde (vergl. S. 18). Der mykenische Stil hat allerdings gegen das Ende seiner Entwicklung eine zunehmende Tendenz zur Streifendekoration und Geometrisierung der Ornamentik gezeigt; aber dieser späte Stil ist eben ein verkommener, ein Armutsstil, durch Schematisierung lebendiger Formen entstanden, während der geometrische originell, konsequent, knapp und klar erscheint, sich ständig bereichert und entfaltet, ganz im Gegensatz zu jenem ausgepumpten und verknöcherten spätestmykenischen. Natürlich verschwand der mykenische Stil nicht eines Tags vom Erdboden und es gibt Übergangserscheinungen, die sich nicht haarscharf aufteilen lassen; aber man darf sie nicht zu hoch werten; sie sind für den Verlauf des Prozesses nicht von Belang. Die „Salamisvasen" z. B. und was dazu gehört, sind eine solche Übergangskeramik, die sich in den Formen (Bügelkanne usw.) und Ornamenten (Spiralen u. a.) noch z. T. an die spätmykenischen Gefäße anlehnt; aber die Technik ist gering, die Dekoration spärlich. Zu den auf der Insel Salamis gefundenen Vasen dieser Art treten noch eine Reihe gleichartiger Erscheinungen aus verschiedenen Teilen Griechenlands (Athen, Nauplia, Mykene usw.) und aus dem südlichen Kleinasien (Assarlik). Äußerst interessant, aber noch schwer abzuschätzen sind die mykenischen Reminiszenzen der kretisch-geometrischen Vasen. Auf Kreta, in der Heimat des minoischen Stils, scheint sich der geometrische erst allmählich seine Stellung gegen die alten Traditionen errungen zu haben; z. B. sind die schraffierten Dreiecke, die konzentrischen Kreise und Halbkreise und andere Details aus dem spätmykenischen Stil übernommen. Ähnliche Erscheinungen weist der geometrische Stil der Argolis auf, was bei der führenden Stellung dieser Landschaft in spätmykenischer Zeit nicht befremden kann; auch hier sind es vor allem Gefäße (besonders von der Form der spätmykenischen Kriegervase) mit konzentrischen Kreisen und Halbkreisen auf der Schulter, die an Mykenisches erinnern. Die Beispiele lassen sich noch häufen, auch für die Formen der Gefäße, aber sie erklären alle die Ausbildung des geometrischen Stils noch nicht. Sie stehen am Anfang der neuen Entwicklung, bestimmen sie aber nicht. Und andere an den mykenischen Stil erinnernde Erscheinungen, die

auf die Folgezeit von großer Wirkung gewesen sind und die man als mykenisches Erbe bezeichnet hat, gehören schon dem am Ende der Epoche mächtig einsetzenden orientalischen Einfluß an. Sie haben mit der Reinkultur des geometrischen Stils nichts zu tun.

So müssen jene Völkerschiebungen, die Zurückdrängung der südlichen mykenischen Kultur durch vom Norden nachrückende Stämme, die neue Blutmischung, die das nordische, europäische Element verstärkt und zur Herrschaft gebracht hat, zur Erklärung des Phänomens herangezogen werden. Aus dieser Gärung entstand der neue Saft, das griechische Element, das aus den überlieferten ärmlichen festländischen und erstarrten mykenischen Traditionen einen neuen Stil, eine feste Basis für eine glänzende Entwicklung geschaffen hat.

Der geometrische Stil macht aus den Nöten der Primitivität eine Tugend; er schafft sich aus dem einfachen Dekorationsmaterial, das er vorfindet, ein reiches System. Die eckigen Muster spielen die Hauptrolle: Punktreihen, Striche, ,,Gräten", Zickzack, Kreuze, Sterne, Hakenkreuze, Dreiecke, Rauten, Mäanderhaken, Mäander in verschiedenen Brechungen, Mäandersysteme, Schachbrett, Netz; viele dieser Muster erscheinen auch mit Füllung (besonders Schraffierung). Daneben treten Kreise, die oft mit konzentrischen gefüllt und durch Tangenten verbunden werden. Die Kreise werden immer mit Zirkelschlag hergestellt, ebenso die ,,Rosetten". Alle Reste freischwingender Ornamentik werden verbannt; Spiralbänder kommen nicht vor, ihre Stelle ersetzen die Tangentenkreise; selbst die Wellenlinie spielt nur eine sekundäre Rolle. So erscheint die Ornamentik wie mit Mathematik durchtränkt und dasselbe gilt für die Darstellung der Lebewesen. Mensch und Tier erscheinen in merkwürdig stilisierten Silhouetten, welche die einzelnen Körperteile in ein möglichst einfaches Schema bringen und scharf gegeneinander absetzen. Die menschliche Brust z. B. erscheint als hängendes Dreieck, ist also von vorn gesehen, Beine und Kopf sind ins Profil gestellt. In der Kopfsilhouette wird oft ein freier Raum ausgespart, der die Angabe des Auges ermöglicht. Der Mensch erscheint gewöhnlich unbekleidet, gegen das Ende der Epoche mehren sich die Beispiele der bekleideten Gestalt, vor allem der weiblichen. Man hat darüber gestritten, ob in dieser Nacktheit Wiedergabe der Wirklichkeit zu erkennen sei. Es ist sicher nicht der Fall. ,,Das ist die Nacktheit der Primitiven, es ist die Nacktheit des abstrakten linearen Stiles. Es soll ja nicht die wirk-

liche Erscheinung des Menschen, sondern nur der Begriff Mensch zur Wiedergabe gelangen und zu diesem Begriffe gehören die Kleider nicht" (Furtwängler). D. h. diese ältesten griechischen Darstellungen des Menschen sind keine Naturwiedergabe im eigentlichen Sinn, sondern eine Art mathematischer Formeln, die dann erst allmählich in jahrhundertelanger, immer erneuter Naturbeobachtung reicher, plastisch, lebendig, geistig gemacht werden.

Ähnlich formelhaft sind die Anfänge der Tierdarstellung. Die Auswahl steht im Gegensatz zur minoischen Kunst: von der orientalischen Tier- und Fabelwelt ist keine Spur vorhanden, nur die „nordisch"-festländische Fauna ist vertreten: Pferde, Rehe, Böcke und Vögel. Die Tiere stehen aufrecht, weiden oder ruhen, z. B. Rehe und Böcke mit umgewendetem Hals. Die Technik ist immer die der reinen Silhouette, nur die Vögel (Störche, Gänse) zeigen oft schraffierte oder gegitterte Innenzeichnung des Leibes.

Diese geometrischen Ornamente und abstrakten Menschen- und Tiersilhouetten bilden den ganzen Vorrat, mit dem der Künstler dieser Zeit die Dekoration der Gefäße bestreitet; und an Orten, wo dieser Stil seine konsequenteste Ausbildung erfahren hat, werden damit erstklassige Leistungen dekorativer Kunst erzielt. Um über die Verwendungsarten dieser Dekorationsmittel einen Überblick zu gewinnen, wenden wir uns vor allem an die attisch-geometrischen Vasen, die man nach ihrem Hauptfundort in der Gräberstätte vor dem Dipylon-Tor in Athen Dipylonvasen genannt hat. Sie bilden zweifellos den Höhepunkt dieses Stils. Charakteristisch für die geometrische Gefäßdekoration erscheint die Einteilung in Streifen, und zwar wird entweder das ganze Gefäß gleichmäßig mit ihnen überzogen (Abb. 18) oder es wird die tektonisch wichtigste Stelle, die Stelle des größten Umfangs oder die Schulter, bevorzugt (Abb. 19) und die untere Partie des Gefäßes entweder mit vielen parallelen Reifen oder ganz mit dem schwarzen Firnis überzogen (sog. Schwarzdipylongefäße), manchmal beschränkt sich die Dekoration auch auf den Hals. Die Streifen, die von wechselnder Breite sind, können auf doppelte Art gefüllt sein. Es kann rein horizontale Dekoration vorherrschen, d. h. sie werden mit fortlaufenden geometrischen Ornamenten oder hintereinandergereihten Tieren verziert, die eben im Grund für diesen Stil nichts anderes sind als geometrische Ornamente. Oder die Streifen werden vertikal gegliedert, in rechteckige Bildfelder geteilt (sog. Metopendekoration); besonders der Streif zwischen den Henkeln liebt diese Ver-



Abb. 18. Abb. 19.

Zwei geometrische Amphoren in München.

zierung. Die Metope fordert natürlich eine andere Art der Raumfüllung als der Streifen. Liebt dieser die Reihung, so fordert jene entweder in sich geschlossene Ornamente (Kreis, Rosette) oder bei figürlicher Dekoration die antithetische Gruppe, die wappenartige Gegenüberstellung zweier Figuren, in zwei Feldern oder im selben Feld. Zwei Vögel, Böcke usw. sehen wir sich gegenüberstehen; nichts liegt näher, als sie nun auch miteinander in Verbindung zu setzen, der Gruppierung ein zentrales Motiv zu schaffen, das durchaus nicht in der Wirklichkeit begründet, sondern reines dekoratives Schema ist: zwei Vögel halten mit den Schnäbeln einen Fisch, zwei Pferde bäumen gegen einander und überkreuzen jedes des andern Vorderbeine; zwei Rehe legen in symmetrischer Entsprechung die erhobenen Vorderbeine gegen einen in der Mitte stehenden Baum; ein Mann hält mit jeder Hand ein Pferd.

Dem immer mächtiger einsetzenden Bedürfnis nach Darstellung genügen Streif und Metope mit ihrem Zwang zum Schema nicht mehr: bei den großen Gefäßen wird manchmal der Streif überhöht oder es wird im obern Teil des Gefäßes ein ornamental oder figürlich verziertes Rechteck aus firnisgedeckter Umgebung ausgespart (Bildfeldvasen).

Die menschliche und tierische Gestalt, auch gewisse Ornamente, kommen dem Bedürfnis des geometrischen Stils nach Raumfüllung nicht genügend entgegen; zwischen den Figuren und zwischen ihren Teilen bleibt freier Raum, den der „geometrische" Künstler als Loch in der Gefäßdekoration empfindet. Er hilft sich damit, daß er kleine geometrische Ornamente oder kleine Tiere zur Lückenfüllung über den Raum verteilt. Diese Füllornamentik ist oft dichter, oft loser angewandt und fehlt auch gelegentlich ganz.

Die Geometrie der Ornamentik, die eckige Stilisierung der Lebewesen, die Streifendekoration, die dekorativen Schemen, die Füllornamentik, all das hat mit Recht an textile Kunst erinnert und manche Forscher sind geneigt gewesen, den ganzen Stil aus der Nachahmung von Geweben herzuleiten. Es ist zuzugeben, daß schon in den vormykenischen wie in allen primitiven Kulturen und so auch in den Vorstufen der geometrischen Epoche einfache geometrische Muster aus der Weberei und Flechterei in die Gefäßdekoration übernommen worden sind; aber man darf nicht zu weit gehen. Abgesehen davon, daß gewisse Muster (Kreise, Rosetten u. a.) keine textile Herkunft verraten, ist es auch sicher, daß die konsequente und systematische Ausbildung des geometrischen Stils sich nicht in einer nachahmenden Technik, sondern eben in der keramischen Industrie selbst vollzogen hat; und die stilistische Gebundenheit dieses Dekorationsstils darf nicht ohne weiteres mit der technischen Gebundenheit der Weberei identifiziert werden. Der „textile" Charakter dieser Dekoration beruht zum größten Teil auf der zum System erhobenen Primitivität.

Die griechische Keramik hat diesen „textilen" Charakter nie ganz abgestreift, die „geometrische" Schule, durch die sie gegangen ist, nie ganz verleugnet, so sehr sie in jahrhundertelanger Arbeit sich von ihren Mängeln und Härten emanzipiert hat. Die Herkunft von der ornamentalen Silhouette lassen die Vasenfiguren noch lange erkennen; das dekorative Schema (Reihung, antithetische Gruppe) kommt immer wieder zum Durchbruch; das Prinzip der Raumausnützung wird noch geraume Zeit äußerlich gehandhabt, erst allmählich verfeinert; die Streifendekoration geht neben den Bildfeldvasen noch lange her, ihre letzten Reste verlieren sich spät; den ästhetischen Vorteil, neben dem Bildfeld den Firnis auf großen Partien des Gefäßes zur Geltung zu bringen, haben die Schwarzdipylongefäße schon vorweggenommen.

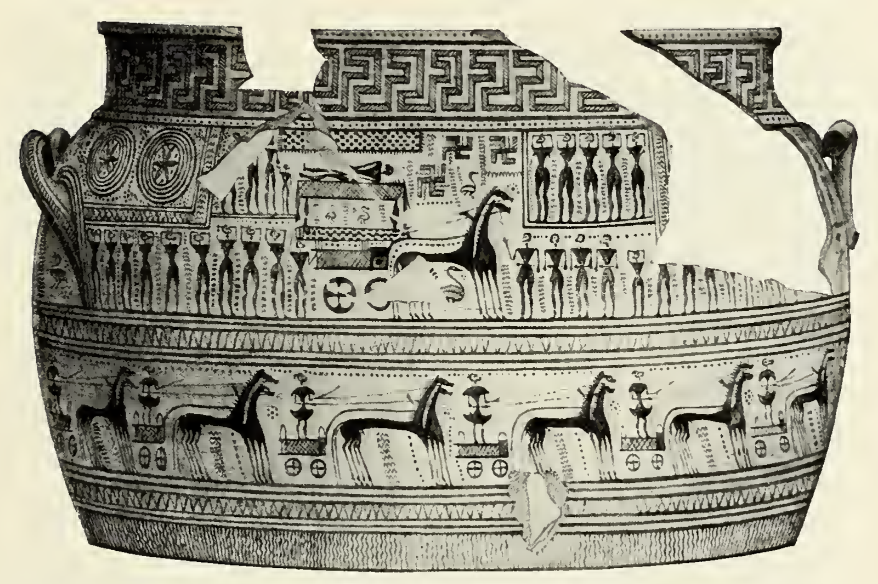


Abb. 20. Obere Hälfte einer großen Dipylonvase mit Leichenzug und Wagenfahrten.

Wir wenden uns nach Betrachtung der Elemente und Prinzipien der geometrischen Dekoration zu den eigentlichen Vasenbildern, den Darstellungen. Das Bedürfnis zu erzählen, zu schildern ist vor allem in Athen rege geworden und hat sich entweder die Streifendekoration zunutze gemacht oder ein eigenes Bildfeld geschaffen. Die Bildstreifen des geometrischen Stils zeigen außer den schon genannten Tierreihen Krieger- und Wagenzüge, die rings um das Gefäß laufen, oder Reigentänze von Jünglingen und Mädchen. Bei diesen Darstellungen spricht das ornamentale Schema der Reihung noch sehr laut. Aber allmählich emanzipiert man sich von der Einförmigkeit dieser formelhaften Reihen und erhebt sich zu freieren bildlichen Darstellungen, die sich auch in der Gefäßdekoration in den Vordergrund drängen. Kämpfe, Schiffe, Feste, Leichenfeiern sind die beliebtesten Sujets. Wir sehen Zweikämpfe von Zuschauern umringt; Helden, die ins Feld ziehen; Schlachtengetümmel mit vielen Streitern, Fallenden, Gefallenen; Schiffskämpfe; Faustkämpfe; Waffentänze, Reigen, Gefäßträger, Musiker mit Flöte und Kithara; Wettfahrten; große eherne Dreifüße, offenbar als Kampfpreise aufgestellt; gelegentlich auch andere Szenen, Frauen bei der Arbeit, Kultszenen u. a. Von besonderm Interesse sind die Leichenfeiern (Abb. 20): der

Leichnam liegt auf dem Paradebett, mit einem großen Tuch bedeckt; Männer, Weiber, Kinder stehen, sitzen, knieen um ihn herum, die Arme klagend zum Haupt erhoben; die Kline mit dem Toten wird auf einen Wagen gestellt und unter lauten Klageliedern der Menge aus dem Haus gefahren.

Wie die menschliche Gestalt noch ohne jedes plastische Gefühl (Kopf und Unterteil in Seitenansicht, Brust von vorn) wiedergegeben ist, so entbehren auch die ganzen Darstellungen jedes Raumempfindens. Wagenboden, Tischplatte werden unverkürzt, in Draufsicht, wiedergegeben; der Leichnam, der auf der Bahre liegt, zeigt natürlich die Brust in voller Vorderansicht; das Tuch über ihm ist in seiner ganzen Ausdehnung sichtbar, also um 90° gedreht; bei Zweigespannen wird einfach das hintere Pferd etwas vorgerückt und kleiner gebildet; Menschenmassen werden durch Reihung gleichartiger Figuren wiedergegeben, im Hintergrund zu denkende Figuren (z. B. die hinteren Ruderer auf Abb. 21) hochgestellt. Der Raum, der die Figuren enthält, ist eben nicht der wirkliche, sondern ein idealer, tektonischer Raum, die zu verzierende Gefäßwand. So scheut sich auch der primitive Künstler nicht, die „Luft" mit Punkten, Zickzackreihen, Hakenkreuzen, Punktrosetten auszufüllen oder in den Raum zwischen Wagen und Kline, zwischen den Pferdebeinen Vögel einzutragen. Diese Abneigung, den Raum zu vertiefen, zieht sich durch die ganze griechische Gefäßdekoration und beweist das feine tektonische Gefühl dieser Künstler. Sie hält allerdings auch immer die Distanz zwischen Vasenbild und freier Malerei aufrecht; die Figurenwelt der griechischen Vasen, so glänzend sie sich entwickelt, bleibt immer ornamental.

Alle die genannten Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen; Fabelwesen fehlen noch völlig, auch die Sagenwelt, die im gleichzeitigen Epos ihre dichterische Form gewonnen hat, hat ihren bildlichen Ausdruck noch nicht gefunden. Denn die dagegen geltend gemachte Darstellung auf einem bei Theben gefundenen geometrischen Gefäß (Abb. 21), ein Mann, der auf das Hinterdeck eines großen Ruderschiffes steigt und eine Frau bei der Handwurzel packt, braucht nicht auf die Entführung der Helena gedeutet zu werden, sondern kann sehr wohl allgemeinen Charakters sein. Die Welt der Phantasie wurde erst in der nächsten Epoche für die Kunst erobert.

Die bis gegen zwei Meter hohen Prachtgefäße mit den

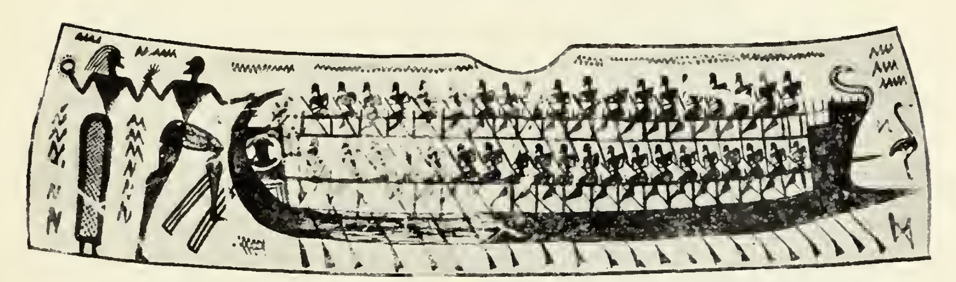


Abb. 21. Sog. Entführung der Helena, von einer Dipylonvase.

genannten Leichenfeiern zeigen den geometrischen Stil auf seinem Höhepunkt und ihre Qualität rechtfertigt das Verfahren, ein tönernes Gefäß als Grabmal zu verwenden. Diese und andere entwickelte geometrische Gefäße bezeugen überhaupt schon ein hohes Stilgefühl, eine verfeinerte Augenkultur. Knapp und klar in der scharf gegliederten Form, von vollendeter Technik, reich und konsequent verziert, müssen sie als Meisterwerke des Kunsthandwerks bezeichnet werden. So hoch entwickelt zeigt sich dieser Stil auch nur an wenigen Orten und nur kurze Zeit.

Daß der „geometrische" Stil ziemlich gleichmäßig an allen Orten hellenischer Kultur geherrscht hat, wurde schon vermerkt. Aber die Einheitlichkeit ist nicht so stark wie die des viel zentralisierteren spätmykenischen Stils, sondern zerfällt bei näherem Zusehen in eine Menge lokaler Varianten; man kann sagen, daß jede Gegend ihre eigene Vasenfabrikation und ihren eigenen geometrischen Stil gehabt hat. Export ist für eine Reihe dieser Fabriken, wenn auch selten im größern Umfang gesichert. Attika steht voran; die Dipylonvasen schwingen sich in Form, Technik und Dekoration zur größten Vollendung, zum höchsten Reichtum auf. Gewisse komplizierte Formen und Muster (reiche Mäander) sind nur ihm eigen. Daneben tritt Böotien zurück; seine Keramik macht einen provinzialen Eindruck und zeigt sich in Formen und Mustern von Attika und den Inseln des Ägäischen Meers abhängig, ähnlich wie die des benachbarten Eretria auf Euböa. — Vom Peloponnes interessiert vor allem die Argolis, die offenbar zwei Hauptzentren der Vasenfabrikation besaß. Der argivisch-geometrische Stil zeigt anfänglich mykenische Reminiszenzen, entwickelt sich aber dann parallel dem attischen, wenn auch sein Ornament- und Figurenschatz ärmer bleibt. In der nördlichen Argolis ist offenbar der protokorinthische Stil zu Hause, neben

dem attischen der zukunftsreichste der uns bekannten geometrischen Stile. Seine Anfänge kennen wir nicht. Er ist seinem südlichen Nachbar z. T. sehr verwandt, liebt z. B. auch den Metallvorbilder nachahmenden Krater mit Bügelhenkel, hat einen geringern Ornamentschatz als der attische. Skyphos (Becher) und Pyxis (runde Schachtel), bauchige Lekythos und die Kanne mit Kegelbauch und Zylinderhals (vgl. Abb. 27) sind die beliebtesten kleineren Formen. Charakteristisch ist die Beschränkung der Dekoration auf den obern Rand und die Verzierung des Rests mit vielen parallelen Reifen. Diese Fabrik hat viel Export gehabt. Ägina, Eleusis, Delphi, Thera wurden versehen; ja bis nach Italien und Sizilien wanderte die Ware. Die ältesten Gräber von Syrakus datieren diesen Export in die letzten Jahrzehnte des achten Jahrhunderts. Auch Sparta hat geometrische Gefäße fabriziert. Eine Sorte hat schon den weißen Überzug, der dann für die lakonischen Vasen charakteristisch wird. Die nicht überzogene Sorte zeigt den typischen Ornament- und Figurenschatz der Zeit, wenn auch auf keiner besondern Höhe. — Die Kykladen haben eine ganze Reihe von Fabrikationszentren besessen. Melos, wenn ihm mit Recht die in der Folgezeit florierenden melischen Gefäße zugeteilt sind, hat Vorstufen dieser Gefäße erhalten in einer besonders auf Rheneia gefundenen Gattung. Aus Delos und Rheneia sind noch einige geometrische Sorten bekannt geworden, von denen eine mit dickem hellem Überzug wichtig ist, die offenbar auf Böotien gewirkt hat und in großen reichverzierten Krateren auf hohem Fuß mit den Dipylonvasen wetteifert. Reiches Material besitzen wir aus Thera, das ausgezeichnet untersucht worden ist. Hier hat sich der Stil hochentwickelt und scheint sich auch länger als an anderen Orten, bis ins siebente Jahrhundert, zu halten. — Von den der kleinasiatischen Küste vorgelagerten Inseln kennen wir Rhodos am besten (Abb. 22: Kanne in München mit vertikal geteilter Schulterdekoration und den charakteristischen gefüllten Dreiecken, Rauten und Vögeln). Auch die kleinasiatische Küste hat an verschiedenen Orten z. B. in Milet, geometrische Gefäße geliefert. — Zum Schluß sei Kreta genannt, in dessen Keramik mykenische Überreste noch fortleben und das offenbar auch schon sehr früh orientalische Einflüsse aufgenommen hat und daher keinen sehr ausgebildeten geometrischen Stil aufweist. Eine Hydria z. B., deren Schulter metopenartig verziert ist, zeigt Klagefrauen und eine Wagenfahrt ohne Füllornamente, in


Abb. 22. Rhodisch-geometrische Kanne.

geometrischer Silhouette, aber nicht entfernt so stilisiert wie die Figuren auf attischen Gefäßen; die liegende ∾-Reihe am Hals und andere im attisch-geometrischen Stil undenkbare Einzelheiten stammen aus dem Mykenischen und sind offenbar nie ganz verdrängt worden. Kreta hat vielleicht auch den Anfang mit der Auflösung des geometrischen Stils gemacht.

Es ist klar, daß ein Dekorationsstil wie der geometrische keine Zukunft haben konnte; seine Möglichkeiten waren, selbst da, wo sich der Stil am reichsten entwickelte, rasch erschöpft. Er hätte sich aufgelöst, auch wenn nicht überlegene Kulturen mit reicheren Dekorationsmitteln diese frühgriechische Welt in Handel und Wandel eng berührt und einen nachhaltigen Einfluß auf sie ausgeübt hätten. Die Ostgriechen wohnten in der nächsten Nachbarschaft des Orients, die Inseln und das Festland waren durch rege Handelsbeziehungen mit ihm verknüpft. Vor allem die phönikischen Händler haben während der Blüte des geometrischen Stils Erzeugnisse des orientalischen Kunstfleißes den Griechen vermittelt, wie die Funde und die Schilderungen des Epos beweisen. Aber auch die Griechen blieben nicht in ihren vier Pfählen, waren ein Seefahrervolk geworden; sie malen mit Stolz ihre Schiffe auf die geometrischen Gefäße (attische, bötische, protokorinthische Vasen zeigen Schiffsdarstellungen); die Fundstatistik der verschiedenen geometrischen Keramiken zeigt einen ständig zunehmenden Handelsverkehr. Auch die Kolonisationen haben schon begonnen und ziehen immer weitere Kreise; die ältesten Vasenfunde von Syrakus, vom schwarzen Meer zeigen, daß diese Orte schon besiedelt wurden, als die Mutterstädte noch geometrische Keramik hatten; da Syrakus gegen Ausgang des achten Jahrhunderts gegründet wurde und seine ältesten Gräber spätgeometrische Vasen bergen, so gewinnen wir ein annäherndes Datum für die Zeit der Auflösung des geometrischen Stils.

Die orientalischen Kunstgegenstände, die dieser rege Verkehr

den Griechen vor die Augen brachte, haben ihre Phantasie mächtig angeregt. Die Fülle von Dekorationsmotiven besonders aus der Pflanzenwelt und der phantastischen Tierwelt, die Überlegenheit der orientalischen Kunst in der Wiedergabe der Lebewesen hat die griechische Vasenmalerei ganz aus der geometrischen Einförmigkeit gerissen und auf neue Bahnen gewiesen.

Das siebente Jahrhundert

Mit dem Einströmen der orientalischen Motive in die griechische Kunstwelt beginnt eine neue und äußerst interessante, in ihrem einzelnen Verlauf noch schwer faßbare Entwicklung, die Auseinandersetzung des einheimischen geometrischen Stils mit dem orientalischen Einfluß, die Durchdringung beider Elemente zu einer neuen Einheit, die Werdezeit des archaischen Stils. Diese Übergangsepoche vom geometrischen zum ausgebildeten archaischen Stil umfaßt im großen und ganzen das siebente Jahrhundert; die obere Grenze ist durch das erste Auftreten orientalisierender Motive gegeben, als untere setzen wir das Aufhören der Füllornamentik, den Aufschwung der Technik und die Ausbildung der festen archaischen Typik.

Der Verschmelzungsprozeß hat in den verschiedenen Landschaften, je nach der Zähigkeit, mit der man am alten Stil festhielt, und je nach der Intensität der Berührung mit dem Orient, verschiedenen Charakter angenommen. An den meisten Orten folgt zunächst eine Zeit des Schwankens und Experimentierens, aus der sich dann der neue Stil entfaltet. Nirgends tritt das orientalische Element schlechtweg an die Stelle des griechisch-geometrischen; die Errungenschaften des alten Stils, die klaren Gefäßformen, die Dekorationsprinzipien, die Technik bleiben und entwickeln sich weiter; das Neue tritt vor allem in der Ornamentik und in den Bildtypen zutage. Man fing auch durchaus nicht etwa an, ägyptische oder assyrische Vasen zu imitieren; dazu war die griechische Keramik viel zu hoch und reich entwickelt und gefestigt. Die Anregungen waren viel allgemeinerer Art; sie stammten vor allem von Metallgefäßen und reichverzierten Stoffen, von kostbaren Teppichen, Schmucksachen, geschnittenen Steinen und anderen schönen Dingen, die der fremde Händler oder der seefahrende Grieche aus dem nahen oder fernen Orient brachte; sie stammten auch von Reiseeindrücken, die man am fremden Ort gehabt hatte und die sich zu Haus dann Geltung verschafften. Der geometrische Stil war eben doch recht arm, mathematisch gewesen; als der Sinn für



Abb. 23. Abb. 24.

Kretische Kannen des frühen orientalisierenden Stils.

Schwung in der Linie, für lebendige Wiedergabe des Lebens erwachte, bemächtigte er sich der orientalischen Vorbilder und schuf sich im Verein mit jenem mathematischen Element eine neue Kunst.

Nicht alle Anregungen entstammten dem Orient direkt, vielleicht sogar nur relativ wenige, die dann von Hand zu Hand gingen, immer wieder sich veränderten und verschiedene lokale Färbung annahmen. Es hat den Anschein, als ob der Strom des orientalischen Einflusses zwei Hauptwege genommen habe: über den griechischen Osten (Rhodos, Samos, Milet) und vor allem über Kreta, das offenbar mächtig auf die Kykladen und auf den Peloponnes gewirkt hat.

Gerade auf Kreta wurden phönikische Metallwaren gefunden, die zur Zeit des geometrischen Stils importiert worden sind; und die kretisch-geometrische Keramik (Hauptfundort Praisos) nimmt auch schon sehr bald Dekorationsmotive auf, die der orientalischen oder orientalisierenden Metallindustrie entnommen sind: das Stabornament und das Flechtband, die plötzlich neben die geometrischen Ornamente treten. Gewisse ganz unkeramische, metallhafte Gefäßformen und Einzelheiten wie die das Flechtband und andere Ornamente in der Mitte begleitenden Punkte sichern den Zusammenhang mit Bronzevorbildern und auch die Technik

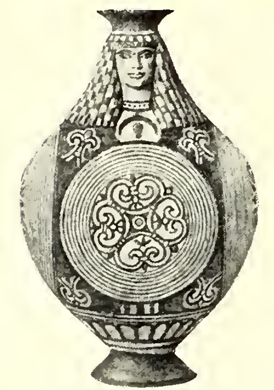


Abb. 25. Kretisches Kännchen, VII. Jahrhundert.

der Bemalung schwarzgefirnißter Gefäße mit weißen Ornamenten, die an einzelnen feinen Stücken angewandt ist (Abb. 24), sucht offenbar mit der Wirkung gravierter Metallgefäße zu wetteifern. Eine ganz nach Metall gearbeitete Hydria (Abb. 23) zeigt am Schulteransatz hängende Hakenspiralen, die für die Vasendekoration im siebten Jahrhundert so charakteristisch sind; auf andern Gefäßen treten Voluten (gegenständig oder als Rankenenden) mit Palmetten neben die geometrischen Ornamentreste. Auch ganz mit Schuppen bedeckte Gefäße kommen vor. Der Übergangsperiode gehören auch die ersten Darstellungen von Fabelwesen an: z. B. eine Sirene (Vogel mit Menschenkopf), aber nicht mehr in der geometrischen Silhouette, sondern mit Kopf in Umrißzeichnung. Schließlich steht eine Sorte von kretischen Kannen und Kännchen offensichtlich unter kyprischem Einfluß; das Hauptstück (Abb. 25) zeigt, neben den für die Gattung typischen konzentrischen Kreisen, Stabornament und Volutenmotive; der Hals wird von einem plastisch ausgeführten Kopf gebildet; die Einwirkung der ägyptophönikischen Formenwelt ist unverkennbar; die vollendete Technik beweist, daß das Stück das Glied einer größeren Kette ist. Denn es darf als ein Leitsatz ausgesprochen werden, daß keramische Meisterstücke, die bei der zufälligen Auswahl der erhaltenen Vasen singulär erscheinen, zur Rekonstruktion einer größeren Entwicklung zwingen, die zu jener Schulung der Hand und des Auges geführt hat; es fällt kein Meister vom Himmel.

Derselbe Grundsatz muß auch auf ein anderes kretisches Stück angewandt werden, das Fragment eines Tellers aus Praisos (Abb. 26), das, ganz und gar isoliert, von einer Höhe der Formgebung ist, die auf gleichzeitigen Vasen vergeblich gesucht wird und das so recht beweist, wie ein einziger Scherben für die Vasengeschichte wichtiger sein kann, als ganze Serien wohlerhaltener Dutzendware. Es gehört noch dem siebten Jahrhundert an, aber einer jüngeren Phase als die bisher betrachteten Denkmäler. War bei diesen die unmittelbare Einwirkung orientalischer Motive auf die geometrische Dekoration mit Händen zu greifen, so bietet das



Abb. 26. Herakles und Seetier (?), kretischer Teller aus Praisos.

Fragment von Praisos eine freie Sagendarstellung, ein Beispiel der vollentwickelten griechischen Figurenmalerei. Wir sahen schon, wie auf die geometrische Silhouette zunächst eine Teilsilhouette folgt, bei der vor allem der Kopf in Umrißzeichnung gegeben wird; daraus hat sich die Wiedergabe in voller Umrißzeichnung entwickelt, die hier bei Herakles angewandt ist. Eine andere Art zeigt der Reiter auf der Rückseite des Tellers: Umrißzeichnung mit Ausfüllung durch braunrote Farbe, eine dritte das Seeungeheuer: Silhouette mit Innenritzung und aufgesetzter (weißer) Farbe.

Die Wiedergabe des menschlichen Körpers ist weit, weit über die geometrische Primitivität hinausgekommen, zeugt von klarer Erfassung des Umrisses und entzückenden Naturbeobachtungen. Dies Gewächs ist sicher nicht auf rein keramischem Boden groß geworden. Wir wissen, daß in Griechenland und vor allem in Kreta jetzt zum erstenmal, zunächst mit An-

lehnung an den Orient, eine große Kunst entstanden ist; man hat Kreta als Vorort der griechischen Plastik in den letzten Jahren immer deutlicher erkannt; die griechische Überlieferung hat auch, offenbar auf Grund guter Traditionen, die Priorität und Überlegenheit der kretischen Plastik des siebten Jahrhunderts in der Person des Daidalos verkörpert und festgehalten; die an den Monumenten nachweisbare Ausstrahlung dieser Kunst auf das Festland wird ausdrücklich bezeugt. Die große Malerei ist zwar nach der gewöhnlichen griechischen Überlieferung im korinthisch-sikyonischen Kreis „erfunden", aber eine Nachricht nennt einen Verwandten des Kreters Daidalos als ihren Urheber und gibt damit den richtigen Stammbaum jener Malerschule, von der man offenbar noch einige Anschauung hatte; denn als älteste Etappen werden Konturzeichnung (mit fortschreitender Innenzeichnung) und „Monochromie" (Konturzeichnung mit Ausfüllung durch Farbe) angegeben, also die beiden Techniken, die wir am Teller von Praisos fanden. Daß die Malerei und gerade die Konturmalerei in Ägypten schon längst heimisch und hochentwickelt war, wird von der griechischen Überlieferung zögernd zugegeben. Ob und inwieweit der Orient auf die Anfänge der griechischen Malerei anregend gewirkt hat, ist nicht mehr auszumachen; es ist sehr wahrscheinlich, daß er auch hier nicht ohne Einfluß blieb.

Diese glänzende kretische Kunst scheint mit dem siebten Jahrhundert erloschen zu sein; die Funde versagen und die Überlieferung bezeugt ausdrücklich die Abwanderung der Daidalosschule nach dem Festland, nach der Argolis.

In der Argolis lassen sich zwei Hauptzentren der Vasenfabrikation auch jetzt noch scheiden: ein süd- und ein nordargivisches. Dieses, das die protokorinthischen Vasen geliefert hat, wird durch das Alphabet der Inschriften (vgl. S. 52) und andere Tatsachen mit ziemlicher Sicherheit in Sikyon lokalisiert. Die Fabrik zeigt den Übergangsprozeß vom geometrischen zum archaischen Stil deutlich in allen seinen Phasen. Wir sehen in die geometrische Dekoration, die sich mehr und mehr auf Reifen, Strichgruppen und Dreiecke beschränkt, die orientalisierenden Motive einziehen (Abb. 27). Eines der wichtigsten sind die Strahlen (und Doppelstrahlen), die den Unterteil der Vase umgeben, ein im letzten Grund durch ägyptische Blattkelche angeregtes Motiv; in die Zwischenräume mischt die ältere Zeit mit ihrer Scheu vor

dem leeren Raum oft andere Ornamente, z. B. die Hakenspirale oder Rosette. Ein zweites wichtiges Motiv, das in der frühen orientalisierenden Epoche auftritt, ist das Flechtband (Abb. 30); es entwickelt sich gerade im protokorinthischen Stil, offenbar unter Einfluß von Metallvorbildern, glänzend aus einem primitiven Muster zu einem reichverschlungenen Gebilde (Abb. 29). Von Einzelmotiven sind Hakenspirale und Rosetten verschiedener Art besonders charakteristisch; der Punktstern z. B. wird fast zum Kennzeichen der Keramik. An der Schulter der Kannen und der (von bauchigen zu immer schlankeren Formen übergehenden) Salbgefäße erscheinen aneinandergereihte Ranken mit Volutenendigung (Abb. 28), sich kreuzende Wellenlinien mit Palmetten in den Zwickeln und verwandte Motive, aus denen sich mit Zuhilfenahme der Lotosblüte das wundervolle Ornament des Rankengeschlings entwickelt (Abb. 31). Volute und Palmette erscheinen überhaupt in verschiedenen Kombinationen (Schlinge, Bogenfries, umschriebene Palmette usw.) und werden anfangs oft lax gezeichnet und planlos angewandt, aber auch daneben streng stilisiert und in ein immer festeres, „griechischeres" System gebracht. Zu den orientalisierenden Dekorationsmotiven gehören auch das Schuppen- und das Stabornament, die meist in Verbindung mit Farbe (aufgesetztem Rot) und Ritzung auftreten. Neben diesen importierten Ornamenten halten und entwickeln sich einige einfache geometrische, sowohl als Streifen wie als Füllsel.



Abb. 27. Protokorinthische Kanne des frühen VII. Jahrhunderts.

Die Technik verfeinert sich in dieser frühorientalisierenden Epoche zusehends. Der hellgelbe Ton wird fein geschlämmt, der Firnis (rot bis schwarz) verbessert, feine dünnwandige Formen (meist Näpfe, Schalen mit abgesetztem Rand, Salbgefäße) kommen auf.

Wenn uns der Zufall mehr große Gefäße dieser Fabrik erhalten hätte, könnten wir über die Entwicklung ihrer figürlichen Darstellungen mehr erfahren; denn die kleinen, wenn auch tech-



Abb. 28.



Abb. 29.

Zwei protokorinthische Salbfläschchen mit Kampfszene und Kentaurenschlacht.

nisch vollendeten Gefäße, die für uns zumeist die Fabrik repräsentieren, zeigen uns auf dem einen oder mehreren schmalen Streifen, die sie für figürlichen Schmuck übrig haben, nur wenig von diesem Verlauf. Auf den unmittelbar ans Geometrische sich anschließenden Gefäßen mit Reifenschmuck begegnet vor allem die Hasenjagd, ein Streif mit rennenden Hunden und Hasen; diese zieht sich durch die ganze Geschichte der Fabrik (Abb. 28, 30, 32) und macht alle ihre Phasen mit, die geometrische Silhouette, das Aussparen des Kopfes in Umrißzeichnung, die Einritzung der Innenzeichnung, das Aufsetzen von roter Farbe. An ihr kann man auch so recht verfolgen, wie ein einmal erfundenes Dekorationsmotiv von den Vasenmalern ohne Bedenken immer wieder benützt wird, wie es oft gedankenlos wiederholt, handwerklich verflaut, von selbständigen Köpfen variiert und neugestaltet, von Meisterhand auf die höchsten Höhen gehoben und mit individuellem Leben erfüllt wird. Es kehrt auch in anderen Kunstkreisen wieder, man könnte es ein Leitmotiv der Vasen des siebten Jahrhunderts nennen.

Bevor auf die übrige Figurenwelt eingegangen wird, muß der eben erwähnten großen technischen Neuerungen dieser Zeit gedacht werden, welche die Naturwiedergabe von Grund aus verändert haben. Es gibt Gefäße mit menschlichen Darstellungen, die noch ganz an den geometrischen Stil erinnern, den Kopf aber in Umrißlinie wiedergeben; das Auftreten ziemlich prinziplos gezeichneter Voluten- und Palmettenmotive und das Vorkommen orientalischer Tiere weist sie in die frühe orientalisierende Epoche;



Abb. 30. Dekoration eines protokorinthischen Salbfläschchens; Bellerophon und die Chimäre.

sie zeigen eine noch gar nicht konsequent angewandte Ritzung (im Kontur und innerhalb der Silhouette), die offenbar noch ganz in den Anfängen steht. Daraus geht hervor, daß, als die geometrische Silhouette nicht mehr genügte, man zwei Wege einschlug, um sie zu beleben: erstens die Umrißzeichnung, besonders für den Kopf, und zweitens die Ritzung; dieser gehörte die Zukunft; sie erlaubte die so dekorativen und leicht herzustellenden Silhouetten beizubehalten und doch dem Bedürfnis nach Detailwiedergabe zu genügen. Die andere große Neuerung ist die Zutat von Farbe. Das auf die Figuren aufgesetzte Rot steigert ihre Lebendigkeit und spielt auch für die Gesamtwirkung der Gefäße eine große Rolle; die griechische Vase fängt an, ihre Wirkung durch ein dekoratives Farbenspiel zu erhöhen. Allerdings hat diese Farbengebung gar keine naturalistischen Tendenzen und hebt z. B. ganz konventionell gewisse Partieen des Tierkörpers (Bauchstreif, Schenkel, Schulter, Rippen) zum dekorativen Zweck heraus. Vor allem die korinthische Fortsetzung des protokorinthischen Stils bedient sich dieses Mittels im großen Umfang weiter.

In diesen neuen Techniken sind die meisten der Tierfriese hergestellt, die im Lauf des siebten Jahrhunderts immer stärker auf den protokorinthischen Gefäßen sich entwickeln. Der alte Typenschatz (Hasenjagd, Vögel, Hirsche, Rehe usw.) wird dabei rasch erweitert durch die dekorative Tierwelt der orientalischen Kunst; vor allem werden kostbare Teppiche und Stoffe des Ostens die neue Tierfriesdekoration angeregt haben. Der Löwe hält seinen Einzug (zuerst noch in der alten Technik), der Panther,



Abb. 31. Protokorinthische Kanne des Fürsten Chigi.

der Stier, Widder, Bock, Eber, die Sphinx, der Greif usw., und zwar werden ganz feste Typen ausgebildet, die immer wiederkehren. Auch neue Fabelwesen werden ersonnen. Im Tierfries erscheint dann der Kentaur (der schon in der späten geometrischen Epoche auftritt), Flügeldämonen in einem merkwürdigen dekorativen Schema (dem sog. Knielauf), knieende Bogenschützen, die Chimäre und der kühne Reiter Bellerophon (Abb. 30), Kämpfer und Jäger, die gegen die Tiere und gegen einander losziehen. So leitet der orientalisierende Tierfries deutlich zu Sagendarstellungen über und manche kunstmythologischen Typen können ihre Herkunft vom ornamentalen Schema noch lange Zeit nicht verleugnen. Allmählich dehnen sich die figürlichen Darstellungen aus, nehmen einen breiteren Hauptstreif in Anspruch; der Tierfries zieht sich immer mehr an sekundäre Stelle, besonders in der unteren Hälfte des Gefäßes zurück. Füllornamentik wird noch reichlich angewandt; sie besteht aus geometrischen, Spiral- und Rosettenmotiven; auch kleine Tiere, wie Hasen und Hunde, Vögel und Eidechsen, selbst Affen, kommen vor.

Der Rückzug des Tierfrieses zugunsten der Sagendarstellungen ist besonders deutlich an den entzückenden Ölfläschchen zu beobachten, den sog. Lekythen, die für den Stil sprichwörtlich geworden sind (Abb. 28—30). Es sind schlechthin Meisterwerke der keramischen Technik, der Ornamentik und farbenprächtigen Dekoration, der lebendigen Tier- und Menschenzeichnung. Außer den genannten Kämpfen der Helden gegen die phantastischen Tiere und Unholde finden sich Schlachtszenen, bei denen die ornamentalen Schemen der Reihung und antithetischen Gruppe durch



Abb. 32.

Abb. 33.

Wagenfahrt, Löwen- und Hasenjagd von der Chigi-Kanne.

Überschneidungen und reizend beobachtete Details zur Wirkung von lebhaftem Kampfgetümmel gesteigert werden. Ähnlich werden die Reiterfriese oft zum lebhaften Wettrennen umgestaltet, die Hasenjagd wird mit köstlichen Szenen belebt. Wichtig ist das Auftreten einer neuen Farbe: das Fleisch der Männer wird mit Braun gedeckt.

Auf dieser Stufe steht die Kanne des Fürsten Chigi (Abb. 31—33), das Hauptstück des protokorinthischen Stils, ein 26 cm hohes Gefäß von einer erst in der korinthischen Keramik häufigeren Form; eines der wenigen Gefäße größerer Dimension, die den entwickelten Stil repräsentieren. Die Dekoration zerlegt das Gefäß in verschiedene Streifen; der obere Bildstreif stellt ein Gefecht und herbeieilende Krieger dar, der untere wird von einer noch an den Tierfries gemahnenden Doppelsphinx in zwei Teile geteilt: links ist ein Reiterzug und ein Gespann sichtbar, rechts eine Löwenjagd und, sehr zerstört, das Urteil des Paris mit Namensbeischrift der beteiligten Personen. Das Parisurteil ist damit als mythologische Szene charakterisiert, die nicht mit Inschriften versehenen Bilder sind dagegen offenbar „Genreszenen" und stellen Kämpfe, Jagden, Aufzüge ganz allgemeinen Charakters dar; der naive Brauch, figürliche Szenen durch Namensbeischriften recht deutlich zu machen, hat, wie wir sehen werden, Zukunft gehabt.

Auch die Chigivase verwendet braune Deckfarbe für den männlichen Körper, z. T. auch für Tiere; dagegen sind die Gesichter der Sphinx und der Göttinnen nur mit Konturlinie auf den Tongrund gezeichnet. So erscheint das Frauenfleisch heller als die gebräunte Haut der Männer. Ein wichtiger Fortschritt der Charakteristik, der sicher zuerst von der großen Malerei gemacht worden ist; denn die Überlieferung bezeugt ausdrücklich von den im korinthisch-sikyonischen Kreis entstandenen Anfängen der Malerei, daß zuerst in Kontur, dann in einfarbigen Figuren gemalt wurde, und sie wird durch die Vasen indirekt bestätigt. Als man von der Konturzeichnung zur farbigen Figur überging, behielt man die alte Manier für die Wiedergabe des weiblichen Fleisches bei. — Die Jagd in dem darunter befindlichen Streifen, voll köstlicher Motive und mit sehr natürlich gezeichneten Gebüschen, zeigt die Tiere in drei Techniken: schwarze Silhouette mit Ritzung, braune Silhouette mit Ritzung und Konturmalerei mit Innenzeichnung. Der ersten, die die eigentliche Technik der Vasenfiguren ist, müssen im weiteren Verlauf der Entwicklung die beiden andern das Feld räumen.



Abb. 34. Flucht aus der Höhle des Polyphem. Von einer Kanne aus Ägina.

Zwischen den beiden Hauptbildstreifen ist ein von roten Reifen gefaßter Fries rennender Hunde, Böcke und Hasen mit weißer Farbe auf den schwarz gefirnißten Grund gemalt; das Rankengeschling an der Mündung und die Umrahmung des obern Bildstreifens zeigen dieselbe „Kamarestechnik", wie man sie im minoischen Stil nennen würde (vgl. S. 19). Die Verzierung auf schwarzem Grund, auch geritzte, findet sich in dieser Fabrik öfter und taucht überhaupt auf griechischen Vasen immer wieder sporadisch auf.

Die ausgebildete protokorinthische Vasenmalerei zeigt den Figurenstil schon auf einer gewaltigen Höhe und weit über den geometrischen Schematismus erhoben. Dieser Figurenstil ist auch im ganzen ein richtiger Vasenstil, für kleine Dimensionen berechnet, durch Technik und dekorative Rücksichten gebunden. Dies alles zugegeben und die Verdienste der protokorinthischen Vasenmaler in allen Ehren, darf doch die Frage erhoben werden, ob er wirklich auf den Vasen sich selbständig entwickelt hat oder ob nicht fremde Einflüsse mitgewirkt haben, Einflüsse höherer Techniken, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß die argivische Metallindustrie und die Wandmalerei mit im Spiel waren, welche offensichtlich von Kreta stark beeinflußt worden sind. Wir spüren kretische Typen, wie sie uns von vielen Bronzen und dem Praisos-

teller bekannt sind, in den Figuren der Chigivase und der Lekythen noch deutlich nachklingen und dazu stimmt, daß die plastischen Tier- und Menschenköpfe, die einer Reihe der protokorinthischen Gefäße (vgl. Abb. 28) als Ausguß dienen, ganz evident Typen der kretischen Plastik wiederholen. So bestätigen auch die Vasen die schon erwähnte griechische Überlieferung, die die argivische Kunst von Dädalus und Kreta herleitet; Funde größerer protokorinthischer Gefäße werden diese Tatsache sicher noch besser beleuchten. Auf dieser kretischen Grundlage haben die Festländer dann allerdings eine bedeutende Kunst entwickelt, zumal eine große Malerei, deren Kenntnis die Alten veranlaßt hat, diese Kunst schlechtweg in Korinth oder Sikyon erfunden sein zu lassen.

Mit der großen Malerei hat die protokorinthische Vasenmalerei jedenfalls die Techniken der Konturzeichnung und der Monochromie gemein. Die reine Umrißfigur mit Innenzeichnung ohne Ausfüllung durch Farbe begegnet allerdings nur selten (bei den Frauen und einigen Tieren der Chigivase), aber sie muß vorher eine Zeitlang auch zur Wiedergabe des männlichen Körpers gedient haben. Ein Monument, das allerdings nicht absolut sicher in diese Keramik gehört, aber zeitlich und örtlich ganz eng mit ihr verknüpft sein muß, mag diese Technik illustrieren, die fragmentierte Kanne aus Ägina mit der Flucht der Gefährten des Odysseus aus der Höhle des Polyphem (Abb. 34). Der weiße Überzug über dem Ton trennt das Gefäß von der gewöhnlichen uns bekannten protokorinthischen Ware; doch ist er nicht ohne Beispiele und die Füllornamentik und stilistische Details stellen wichtige Bindeglieder dar. Das Gefäß steht mitten zwischen dem geometrischen Stil und dem ausgebildeten mit Ritzung und Farbzutaten, sowohl in der Technik als in Unbeholfenheiten der Perspektive und Zeichnung und repräsentiert jedenfalls eine wichtige Etappe der beginnenden Figurenmalerei.

Die protokorinthischen Vasen des siebten Jahrhunderts wurden in Mengen in der Argolis und in Korinth gefunden, dann vor allem auf der benachbarten Insel Ägina, ferner in Attika, sehr zahlreich in Böotien, häufig auch auf den Inseln (z. B. Thera, Rhodos), in Kleinasien und Nordafrika und ganz besonders in Italien und Sizilien. Das weite Verbreitungsgebiet, das massenhafte Vorkommen in der korinthischen Kolonie Syrakus macht es sicher, daß die Sikyon so benachbarte große Handelsstadt Korinth den Vertrieb der Ware besorgt hat. An einer Reihe von Orten, in



Abb. 35. Tierfriese einer korinthischen Kanne in München.

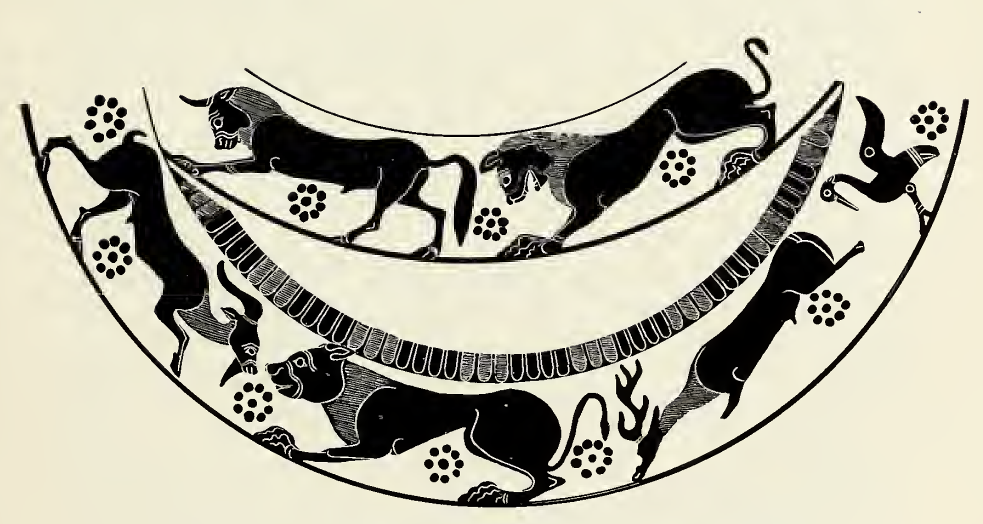


Abb. 36. Tierfries einer frühkorinthischen Kanne in München.

Böotien, auf Rhodos, in Italien und Sizilien wurden die Vasen imitiert; die Signaturen auf böotischen Nachahmungen, die Pyros und Mnasalkes als Verfertiger nennen, gehören zu den ältesten, die wir kennen.

Korinth hat die Gefäße nicht nur verhandelt, sondern allmählich auch in eigener Fabrikation ersetzt; die Lokalisierung seiner Vasen ist durch das Alphabet der Inschriften ermöglicht. Die engen Zusammenhänge der beiden Fabriken, die Tatsache, daß die protokorinthische Gruppe als Vorläufer der korinthischen Vasen gelten muß, hat ihr auch den Namen verschafft, einen Namen, der beibehalten werden muß, bis der Fabrikationsort endgiltig feststeht. Der protokorinthische Stil ist mit dem korinthischen durch viele Übergänge verbunden, eine Scheidung ist oft schwer. Augenscheinlich haben sie eine Zeitlang neben einander existiert, bis Korinth die alleinige Herstellung übernahm. Der älterkorinthische Stil knüpft deutlich an die jüngeren protokorinthischen Vasen mit Tierfriesdekoration an, welche die Tiere in schwarzen Silhouetten mit Ritzung und aufgesetztem Rot wiedergeben und den Raum gewöhnlich mit Punktrosetten füllen. Aber die wundervoll kräftige Stilisierung der Tiere auf den Vorbildern, wie sie besonders neuere Funde von Ägina zeigen, wird nicht erreicht, wie überhaupt der korinthische Stil eine Vergröberung des protokorinthischen Stils genannt werden kann. Eine ältere, frühkorinthische Gruppe zeigt zwar noch straffe Gefässformen, saubere Technik und gute Typen (Abb. 36); aber der Unsegen der Massenfabrikation, in die Korinth durch die riesenhafte Nachfrage seiner Ware verfällt, macht sich immer mehr geltend. Rundlichere, unexakte Gefäßformen, flüchtige Zeichnung mit nachlässiger Ritzung und Färbung, schematische Wiederholung und Ausleierung der figürlichen Typen, die Überwucherung des Raumes mit verwilderten Rosetten und undefinierbaren Füllmustern charakterisieren den entwickelten älterkorinthischen Stil.

Ihre Formen entnimmt die korinthische Keramik z. T. der protokorinthischen, z. T. fügt sie neue hinzu; besonders charakteristisch sind schlauchförmige Kannen (in der Art der Chigivase) und die schlauch- und kugelförmigen Ölfläschchen (Alabastron und Aryballos, Abb. 37, 38), die an die Stelle der protokorinthischen „Lekythen“ treten; die Trinkschale hat abgesetzten Rand. Die Dekoration behält Strahlen, Schuppen, und Stabmuster bei, verwendet Reste geometrischer Ornamentik nur an sekundären Stellen,



Abb. 37. Abb. 38.

Zwei korinthische Salbgefäße (Alabastron und Aryballos) in Cambridge.

und bildet, ähnlich wie der protokorinthische Stil, aus den orientalisch-vegetabilen Motiven der Palmette und der Lotosblüte in verschiedenen Kombinationen ein in sich geschlossenes Ornament aus, das sog. Palmettenlotoskreuz (Abb. 37), das mit besonderer Vorliebe auf die kleinen Salbgefäße gesetzt und meist von Tieren flankiert wird. Diese Verbindung von Ornament und Tieren im Wappenschema ist sicher der orientalischen Kunst entlehnt. Dasselbe Schema wird in der korinthischen Kunst durch Einschieben eines Tieres an Stelle des Ornaments gewonnen; auch die heraldische Kombination zweier Tiere zu einem Doppelwesen ist beliebt. In den Tierfriesen die den hauptsächlichen Schmuck der Gefäße ausmachen, herrscht nicht die Reihung, sondern das erweiterte Wappenschema. Die beliebtesten Tiere sind Löwe, Panther, Eber, Hirsch, Reh, Bock, Steinbock, Stier, Widder, Gans, Schwan, Adler, Hahn; gelegentlich, besonders auf den Aryballen, kommen auch Eule, Fisch, Delphin, Schlange, Polyp u. a. zur Darstellung. Zu den bekanntesten Fabelwesen, Sphinx, Sirene, Greif, treten noch eine Reihe anderer oft sehr merkwürdiger Mischwesen: bärtige Sphingen, Flügellöwen, Flügelpanther; ferner Flügeldämonen, Tritonen mit Fischleib und andere Zwitter aus Mensch und Tier. Der Mensch tritt erst allmählich auf; so die aus dem Orient übernommene sog. persische Artemis, eine geflügelte Göttin, die mit jeder Hand

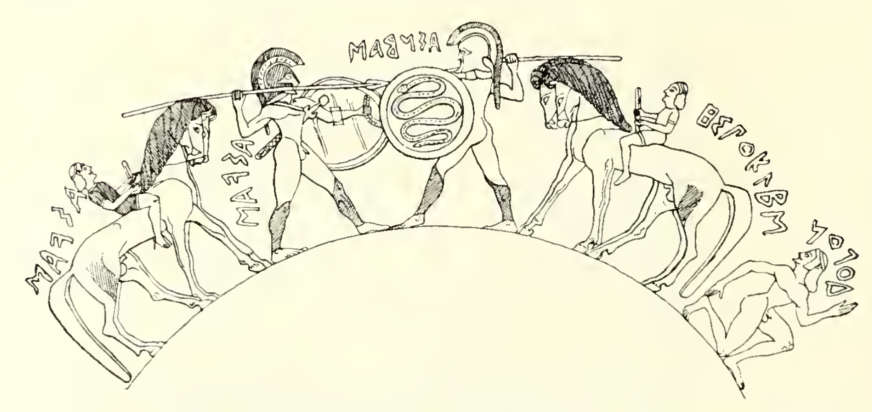


Abb. 39. Zweikampf des Aias und Aineas. Außenbild einer korinthischen Schale. (Die mythifizierte Füllfigur Dolon unterm Henkel.)

ein Tier hält; stehende Frauen, „Knieläufer", Reiter, tanzende Zecher mit hinausgerecktem Hinterteil (Abb. 38) usw. Dann wird den menschlichen Figuren auch ein eigener Streifen zur Verfügung gestellt. Die Figuren werden manchmal gereiht (Frauenreigen, Zug von Schwerbewaffneten, von Reitern), meistens aber symmetrisch gegenübergestellt. Sehr beliebt sind Zweikämpfe, oft von Zuschauern umrahmt, Reiter gegeneinander usw. Diese ganz typischen Szenen rein dekorativen Ursprungs werden manchmal durch Namensbeischriften individualisiert; z. B. der Reiterzug auf der Büchse im Louvre mit der Signatur „Chares hat mich gemalt", wo auch die Pferde ihre Namen erhalten, oder das Kampfbild einer Schale (Abb. 39) usw. Recht unbeholfen sind die Darstellungen auf dem Deckel der Dodwellvase in München (Abb. 40) mit verschiedenen mythologischen Szenen.

Die neben den Tierfriesen nicht seltenen Verzierungen auf schwarzem Grund, Aufmalungen und Gravierungen, zu denen auch Stab- und Schuppenmuster gehören, imitieren offenbar zum großen Teil metallene Vorbilder; wir kennen schon kretische und protokorinthische Beispiele (vgl. S. 53) und nichts nötigt für die korinthischen östliche Einflüsse geltend zu machen.

Der älterkorinthische Vasenstil ist, von spärlichen Resten der Konturzeichnung abgesehen, durchaus „schwarzfigurig", setzt Silhouetten auf hellen Grund und belebt sie mit gravierter Innenzeichnung und aufgesetzten farbigen Partien. Er schlägt damit die Brücke von der orientalisierenden Phase der Vasenmalerei zur ausgebildet archaischen. Die Auswahl, die er aus



Abb. 40. Deckel der korinthischen Dodwellvase in München.

dem orientalisierenden Ornamentvorrat trifft, die Verarmung des Füllmusterschatzes, die zunehmende dunkle Färbung des zuerst ganz hellen Tons, das Umsichgreifen der gefirnißten Gefäßpartien als Umrahmung der Bildstreifen, der Rückzug des Tierfrieses und das Überhandnehmen der figürlichen Szenen in konsequenter „schwarzfiguriger" Technik: all das leitet immer deutlicher zur Vasenmalerei des sechsten Jahrhunderts über, in dessen Anfänge die Ausläufer des älterkorinthischen Stils sicher noch hineinreichen.

Die korinthischen Vasen erfreuten sich eines enormen Absatzes, nicht zum Vorteil ihrer Qualität; Massenfabrikation auf Kommando verdirbt immer die Art. Sizilien, Großgriechenland, Etrurien, wo die Korinther viele Kolonien hatten, sind von korinthischer Ware überschwemmt worden; die Argolis, Ägina, Böotien haben sie massenhaft bezogen; viele andere festländische Orte haben Proben geliefert; auf den Kykladen, auf Rhodos und Samos, in Naukratis, am schwarzen Meer hat Korinth gegen



Abb. 41. Argivischer Krater des Aristonothos, VII. Jahrhundert.

mächtige östliche Rivalen mit Erfolg konkurriert; an vielen Orten (Böotien, Italien) ist die Ware (wie die protokorinthische) eifrig imitiert worden; auf andere griechische Fabriken hat sie ihren Einfluß geübt

Neben dieser schwungvollen Vasenindustrie in Sikyon und Korinth hat sich die südargivische, die etwa in Argos ihren Sitz hatte, auf die Dauer nicht behaupten können. Die Funde vom Heraheiligtum, besonders ein streifenverziertes Gefäß mit Darstellung der Netossage, zeigen die Auflösung des geometrischen Stils, den Übergang von der Silhouette zur Konturzeichnung (zunächst des Kopfes, dann auch des ganzen Körpers), das Eindringen orientalisierender Ornamente (Flechtband, Volutenbaum u. a.), das Aufkommen mythologischer Szenen. Eine Sorte von nachgeometrisch verzierten Gefäßen setzt weiße Punkte auf die schwarze Malerei. Diese Technik ist gerade in dieser Gegend, wie es scheint, schon seit mykenischer Zeit beliebt (vgl. S. 28); sie kehrt auch auf der Aristonothosvase wieder und zieht sie, im Verein mit

anderen Details, in unsern Kreis. Die Vase mit der Inschrift „Aristonothos (der drittletzte Buchstabe ist noch nicht einwandfrei gelesen) hats gemacht" (Abb. 41), ist die älteste griechische Vase mit Meistersignatur, die wir kennen; die Form ist die direkte Fortsetzung argivisch-geometrischer Gefäße, das Schachbrettornament ist ein geometrischer Rest, die Strahlen, mit Rosettenblättern kombiniert, sind für die frühorientalisierende Epoche bezeichnend und zur Übergangszeit passen auch die Darstellungen: Die eine Seite mit dem Schiffskampf setzt geometrische Traditionen fort, die andere holt ihren Stoff aus der Sage und zwar wie die schon genannte Kanne von Ägina (Abb. 34) aus der Odyssee. Auch der Figurenstil (Kopfkontur) steht auf der frühorientalisierenden Stufe. Die Aristonothosvase ist auch einer Sorte besonders in Syrakus gefundener Bügelhenkel-Kratere mit Metopendekoration verwandt, welche ebenfalls argivisch-geometrische Vasen fortsetzen; sie bereichern das gewonnene Bild durch Darstellung von Fabelwesen (Sphinx mit Kopfkontur) und orientalisierende Ornamente (Hakenspirale, Palmettenbaum). Diese argivischen Gefäße aus der ersten Hälfte des siebten Jahrhunderts stellen offenbar das Ende der Fabrik dar, die dann der protokorinthischen (von der sie oft schwer zu scheiden ist) das Feld überläßt.

Von peloponnesischer Vasenfabrikation dieser Zeit kennen wir dann nur noch die von Sparta. Der Übergangsstil dieser Fabrik, die Genesis der bis vor wenigen Jahren „kyrenäisch" genannten Vasen ist bei der Dürftigkeit der vorliegenden Proben schwer zu verfolgen. Wir können das Ende des geometrischen Stils, den jetzt schon so oft erwähnten Übergang zur Konturzeichnung konstatieren, den Einzug der orientalisierenden Ornamente, die Übernahme der Ritz- und Farbtechnik, Blüte und Rückgang des Tierfrieses. Die Entwicklung geht ungefähr der der übrigen peloponnesischen Vasen parallel, doch hat der Stil von Anfang an seine Besonderheiten, in der Technik des weißen Malgrunds, in der eigentümlichen Stilisierung und Auswahl der orientalisierenden Ornamente (z. B. sind umlaufende Zweige, dünne Lotosknospen, Granatäpfel, besenartige Palmetten für diese Vasen charakteristisch); ferner in der Zeichnung der Tiere und besonders in den menschlichen Darstellungen, wie sich später zeigen wird. Die berühmten Trinkschalen des späteren Stils haben in der Übergangsepoche ihre deutlichen Vorstufen. Der Export beginnt erst mit dem entwickelt schwarzfigurigen Stil.



Abb. 42. Schulterstreif einer Phaleronkanne, aus Analatos (Attika).

In Attika folgt auf die Dipylonvasen eine Zeit des Schwankens und Experimentierens, eine Zeit heftigen Ringens zwischen dem alten und neuen Stil. Die orientalischen Elemente werden zuerst dem geometrischen System einfach angeglichen. So gibt es Dipylonvasen des alten Stils, welche zwei wappenartig gegenübergestellte Löwen einen Mann verschlingen, seltsame Fabelwesen aufmarschieren lassen, welche die Doppelspirale, den sog. Palmettenbaum und andere phönikisierende Ornamente unauffällig in die geometrische Dekoration aufnehmen; gelegentlich werden auch Versuche gemacht über die alte Technik hinauszukommen (Ritzung, Aufsetzen weißer Punkte).

Aber allmählich gewinnt doch der neue Stil die Oberhand und zwar sind es ganz augenscheinlich phönikische Dekorationsmotive, die man zunächst ganz systemlos aufnimmt, als Füllornamente einstreut, in eigenen Streifen unter die althergebrachten mischt, bald willkürlich verteilt, bald regelmäßig reiht: Flechtband, Strahlen, Rosetten, Hakenspiralen, Voluten und Palmetten, der fortlaufende, sich kreuzende Bogenfries mit Palmetten, die durch Ranken verbundene Reihe von Palmette und Lotosblüte, Schleifenbänder in verschiedenen Kombinationen. Die orientalisierende Dekoration hat anfangs oft einen sehr pflanzenhaften Charakter (Abb. 42), Vögel und Insekten mischen sich darein, aber die strenge Stilisierung behauptet sich immer mehr.

Die Figurenzeichnung geht von der geometrischen Silhouette zur Teilsilhouette (Kopf in Kontur) und zur vollen Umrißzeichnung über. Die Kentauren, die jetzt in die Kunst einziehen, die Löwen, Sphingen, die aus dem geometrischen Schema zu runderen Formen weiterentwickelten Menschen und Pferde lassen diesen Übergang erkennen. Vorübergehend hat man auch in



Abb. 43.



Abb. 44.

Herakles tötet den Kentauren Netos. Die Gorgonen. Von einer altattischen Amphora.

Konturzeichnung angelegte Figuren mit weißer Farbe gedeckt, aber dieses Verfahren wurde dann wieder für längere Zeit aufgegeben; dagegen wurde die Technik des Ritzens und des Aufmalens roter Details auf den Firnis, vor allem im Tierfries, immer konsequenter ausgebildet. Fragmente großer sauber gearbeiteter Gefäße gewähren einen Einblick in diese Werdezeit der attisch-schwarzfigurigen Malerei und zeigen dabei die Keramik auf voller Höhe. Ein Bruchstück aus Ägina zeigt im Tierfries Silhouetten mit Ritzung, Rot und weißen Flächen, in den Figuren Konturzeichnung mit Ritzung der Haare und roten Details, ein Fragment aus Athen mit der Darstellung zweier nackter Ringer und einer mythischen Wagenfahrt legt die Figuren in Konturzeichnung an und füllt die nackten Partien mit heller Farbe aus, Kleider, Bart und Augäpfel sind rot, einige Details weiß aufgemalt, einige geritzt; der Tierfries ist „schwarzfigurig" (Silhouette mit Ritzung und Rot). Mit anderen Worten: man war im Tierfries schon zur dekorativen Silhouette übergegangen, als in den figürlichen Szenen noch die Traditionen der Konturzeichnung mächtig waren; wie in der großen Malerei regte sich das Bestreben, die Figuren vom Grund abzuheben, man setzte einen „Fleischton" auf. Aber der im Tierfries der Vase eingeschlagenen Richtung gehörte die Zukunft; man trennte sich auch in den figürlichen Szenen vom Verfahren der großen Malerei und ging zur Silhouette über, deren farbige und ornamentale Wirkung dem dekorativen Charakter der Vasenmalerei mehr entsprach.

Die attisch-orientalisierenden Vasen, die dieser wichtigen Neuerung vorausgehen (die Phaleronvasen, wie man sie nach einem Fundplatz bei Athen nennt), zeigen in der besprochenen jüngeren Gruppe mit Konturzeichnung einen neuen Figurenstil mit großen Augen, vorspringender gebogener Nase, schematisch gebildeten Ohren, flachem Schädel, schlichtem langem Haar; am Körper, dessen Proportionen und Konturlinien bedeutend besser erfaßt sind als in der geometrischen und frühen Phaleronepoche, werden Details wie Knöchel, Kniescheibe, Ellenbogen wiederzugeben versucht. Der Tierkörper ist sehr feingliederig; das Pferd hat schon die zierlichen schlanken Beine des archaischen Typus, seine Mähne ist zackenartig gebildet.

Zu den Figuren werden öfters die Namen geschrieben. Auch die große Malerei übte diesen Brauch, der uns so naiv dünkt. Der Maler jener Zeit wollte vor allem deutlich sein; und der Raum,

der seine Figuren umgab, war ja nicht Raum in unserem Sinne, war keine ,,Luft", sondern war die mit Darstellungen zu schmükkende Fläche (vgl. S. 38). Erst die großen Maler vom Ende des fünften Jahrhunderts haben diese Schranken durchbrochen.

Der primitive Figurenstil der jüngeren Phalerongefäße vervollkommnet sich nach Übernahme der schwarzfigurigen Technik rasch in einer Gruppe von Gefäßen, die sich auch durch die rötere Färbung des Tons über die Vorläufer hinaushebt. Das Hauptstück ist die Netosvase (Abb. 43 und 44), eine hohe Amphora, die vielleicht als Grabmal an der athenischen Friedhofstraße stand; die Rückseite ist wie bei anderen frühattischen Gefäßen vernachlässigt, in diesem Falle sogar ganz ohne Dekoration und schwarz gefirnißt; die Vorderseite zeigt an dem breiten Hals Herakles und den Kentauren Netos, am Bauch die drei Gorgonen, darunter die geköpfte Meduse; über ihr füllt ein fliegender Vogel den Raum. Die Füllornamentik, gegenüber den Phaleronvasen schon im starken Rückgang begriffen, zeigt eine ausgesprochene Vorliebe für Punktrosette, Hakenspirale und Zickzack, also eine der jüngerprotokorinthischen eng verwandte Entwicklung; das Rankengeschling über dem Gorgonenbild ist fertig aus demselben Kunstkreis übernommen. So liegt der Schluß nahe, daß auch die Bildtypen vom sikyonisch-korinthischen Kreis beeinflußt sind. Jedenfalls sind sie nicht für die Vase erfunden, sondern einem größeren Zusammenhang entnommen, das beweist das Fehlen der von Herakles verteidigten Deianira und des Medusentöters Perseus. In ihren Motiven verraten sie noch eine starke Abhängigkeit von orientalisch-dekorativer Kunst; dem Flug der Gorgonen liegt das sog. Knielaufschema (das ursprünglich mit Lauf und Flug gar nichts zu tun hat) zugrunde, und auch das Motiv des Herakles stammt aus dem Orient. Aber der Grieche hat diese Typen in origineller Weise belebt und gesteigert; wie die Meduse tot zusammenbricht, die Schwestern blitzesschnell durch die Lüfte davonsausen, wie Herakles den struppigen Unhold ins Kreuz tritt und der Gequälte bittflehend seine Hände an des Bedrängers Bart legt, all das ist trotz der Härten und des Ungeschicks mancher Einzelheit von packendem Ausdruck; eine jugendfreudige Kunst voll Spannkraft und Entwickelungsmöglichkeiten ist am Wort; dieselbe frühattische Kunst, die sich dann plastisch in den frühen Skulpturen der Akropolis geäußert hat.

Als Fortsetzung der älteren Weise muß die rote Bemalung



Abb. 45. Altattische Amphora aus dem Piräus.

der Gesichter aufgefaßt werden; trotz des Überganges zur Silhouette will die Vasenmalerei noch nicht ganz auf die ältere, primitiv-naturalistische Farbengebung verzichten und behält den Fleischton für das Gesicht noch lange, bis zur Françoisvase (S. 132), bei. Die Detailbeobachtung macht Fortschritte, weniger die Perspektive; die Figuren setzen die Vorderansicht des Oberkörpers unvermittelt neben die Profilansicht der Beine und des Kopfes. Nur das Gorgonenhaupt erscheint von vorn, was mit seiner Entstehung auf ornamentalem Gebiet zusammenhängt; die Fratze ist prächtig stilisiert. Wichtig ist die kreisartige Wiedergabe des männlichen Auges, die eng mit der Silhouettenritzung verknüpft ist und sich in Kontur- und Pinselmanier, also auch in der großen Malerei niemals findet. Das Auge der Frau behält immer die ovale Form bei. Die Gewänder sind rot bemalt und ohne Falten.

Um die Netosvase gruppieren sich einige Gefäße mit Wagenfahrt (Abb. 45), Befreiung des Prometheus (Scherbe aus Phaleron), dem Perseusabenteuer, der Verfolgung der Harpyien (Schüssel von Ägina) und mit Tierdekoration. Ornamentik und Stilisierung der Tiere erinnern oft evident an die protokorinthische Kunst. Rote Bemalung des Gesichtes ist auch bei den weiblichen Flügelwesen die Regel. Dagegen sind bei der Athena auf der Schüssel von Ägina die nackten Partien in Kontur gezeichnet; es führt also das Bedürfnis die hellere Haut der Frau von der dunkleren des Mannes zu scheiden, in Attika zu ähnlichen Konsequenzen wie in der protokorinthischen Fabrik (s. S. 52).

Die Konturzeichnung für weibliche Figuren tritt auch auf einer Gefäßklasse entgegen, die an das Ende dieser Epoche gesetzt

werden muß und die ein ganz anderes Dekorationsprinzip hat als die bisher genannten Vasen: an die Stelle der Streifenverzierung ist das Bildfeld, die Metope getreten, das ganze Gefäß ist schwarz gefirnißt bis auf ein großes ausgespartes Viereck, das in der Regel mit einem Pferdekopf oder mit einer menschlichen Büste gefüllt ist. Die Form der Gefäße (es sind sog. Bauchamphoren, ohne Absetzung des Halses) tritt jetzt neu auf, wir kennen sie von Ausläufern der Gruppe der Netosvase, bei denen auch das Firnissen größerer Gefäßpartien vorkommt. Die Dekoration bricht völlig mit dem dekorativen Prinzip der geometrischen und orientalisierenden Gefäße, ist ganz und gar aus dem Bedürfnis nach Darstellung erwachsen und vielleicht nicht ohne Zusammenhang mit bemalten Votivtafeln, deren Bildwirkung die Streifenvase nicht erreichen konnte; dazu stimmen die Sujets, der größere Maßstab, die Konturmalerei und das Fehlen der Füllornamentik.

Einige bauchige Amphoren derselben Form zeigen den Verfall des Stils. Die Füllornamentik verkommt, beschränkt sich immer mehr ganz auf Blattrosetten; die Tierdekoration gewinnt die Oberhand. Die Funde aus Vurva in Attika haben dem neuen Stil seinen Namen gegeben. Geht die Gruppe der Netosvase parallel dem jüngerprotokorinthischen Stil, so sind die Vurva-Vasen offenbar den älterkorinthischen gleichzeitig; sie sind sicher zum Teil von ihnen beeinflußt, stellen aber eine selbständige, leicht unterscheidbare Klasse dar.

Ein Teil dieser attischen Tierfriesvasen geht sicher noch neben der älteren Gruppe her; dies beweisen z. B. die mit Tieren dekorierten breiten Henkel der Netosamphora. Dieser ältere Tierfriesstil weicht dann ganz offenbar einem jüngeren; die Funde aus Vurva zeigen beide nebeneinander.

Das Umsichgreifen der Tierfriesdekoration ist sicher als Wetteifer der attischen Vasenmaler mit der gefeierten korinthischen Industrie zu verstehen. Die Auswahl und Anordnung der Tiere ist auch im allgemeinen dieselbe: Löwe, Panther, Eber, Bock, Widder, Hirsch, Reh, Hahn, Schwan, Sphinx, Sirene usw. werden im Wappenschema gegenübergestellt, oft zu Seiten eines aus Ranken, Palmetten und Lotosblüten kombinierten Ornamentes, und das Schema wird im Fries erweitert. Die Tiere sind in geritzter Silhouette mit Rot wiedergegeben, das Weiß kommt daneben auf, offenbar unter jonischem Einfluß, und behauptet sich; manche Gefäße verwenden weder Rot noch Weiß, einige auch nur Weiß

als Zutat. Die Reihung weidender Gänse, ein Rest aus geometrischer Zeit, ist dem korinthischen Stil fremd; auch die Stilisierung der Tiere weicht ab und zeigt überhaupt verschiedene Varianten. Das Fleisch der Sphingen und Sirenen ist oft noch rot gegeben, wie auf den frühschwarzfigurigen Gefäßen, dann schwarz ohne Aufmalung; erst die jüngere Zeit charakterisiert die helle Haut dieser Löwen- und Vogelmädchen durch weiße Farbe. Die Füllornamentik beschränkt sich konsequent auf Blattrosetten, die bald sorgfältiger, bald flüchtiger gezeichnet sind; es ist ganz evident, daß ihre Zeit vorüber ist.

Unter die Tiere und Fabelwesen mischen sich dann manchmal auch Menschen, z. B. „Knieläufer" in dem schon öfters genannten Schema (vgl. hierzu Abb. 83), in den Mantel gehüllte Männer, oft mit Heroldsstab usw., also Figuren entweder rein dekorativer Art, oder größeren Zusammenhängen entnommen.

Die Tierstreifen bilden fast den ausschließlichen Schmuck dieser Gefäße; während die mit der Netosamphora gleichzeitigen Vorläufer noch reichliche ornamentale Verzierung haben, sind bei den eigentlichen Vurva-Vasen die Strahlen am unteren Teil und Rosettenfriese fast der einzige nichtfigürliche Schmuck. Die Tierdarstellungen erobern sich sogar die Bildfeldvase (s. S. 67); so sehr waren die eigentlichen Darstellungen durch die dekorative Figurenwelt in den Hintergrund gedrängt worden.

Die Vurva-Vasen bedeuten den letzten Triumph der rein dekorativen Gefäßverzierung in Attika; die figürliche Darstellung, die Wiedergabe der menschlichen Welt von heute und ehemals, die Lust am Schildern und Erzählen bricht sich immer mehr Bahn und gewinnt die Oberhand über den Tierfries. Aber dieser Untergang des alten Stiles gehört, wie auch noch ein großer Teil seiner Herrschaft, dem sechsten Jahrhundert an.

Im benachbarten Böotien hat nie ein selbständiger und stilbildender künstlerischer Geist geherrscht, man blieb immer in der Nachahmung der Fremde stecken. Die für die nachgeometrische Zeit charakteristischen böotischen Amphoren mit hohem breitem Hals, deren Schmuck hauptsächlich in einem vertikal gegliederten Bildstreifen in Henkelhöhe besteht, sind inselgriechischen Vasen (s. S. 69) nachgemacht. Das bekannteste Beispiel (aus Theben) zeigt auf der einen Seite die orientalische von Löwen flankierte Göttin, auf der anderen einen fliegenden Vogel und Spiralornamentik. Diese Metopendekoration mit fliegenden Vögeln und

orientalisierenden Ornamenten (meist Voluten und Palmetten) hat dann eine bötische Vasenspezialität hervorgerufen, die mit großer Zähigkeit in einigen konservativen Werkstätten bis ans Ende des sechsten Jahrhunderts weiterfabriziert worden ist und die in hochstieligen Schalen mit weißem Überzug und roten und gelben Farbzutaten exzelliert. Andere Werkstätten haben die massenweise importierte protokorinthische und korinthische Ware nachgemacht und im sechsten Jahrhundert gerät man ganz ins attische Fahrwasser. So dokumentiert sich die Minderwertigkeit in Böotien (wie überall) in Konservativismus und Imitation.

Der Fabrik von Eretria auf der Insel Euböa, die man mit gutem Gewissen zu Böotien schlagen kann, haben verschiedene Forscher eine führende Rolle in der Vasengeschichte des siebten Jahrhunderts zugeteilt; der Wunsch, für die spätere glänzende Entfaltung der euböischen Industrie in Chalkis Vorstufen zu eruieren, war dabei wohl meistens der Vater des Gedankens. Die Sprache der gesicherten eretrischen Vasen ist ein provinziales Attisch mit einigen landschaftlichen Besonderheiten, besonders in der ,,böotischen" Amphorenform. Phaleron- und Vurvastil spiegeln sich ebenso wieder, wie später der älterschwarzfigurige Stil vom Anfang des sechsten Jahrhunderts.

Die schon mehrfach (S. 40 und 68) genannte Fabrik, welche Böotien und Eretria in geometrischer und nachgeometrischer Zeit beeinflußt hat, kann noch nicht genau lokalisiert werden, man nennt sie einstweilen ,,euböisch". Gefunden hat man ihre Produkte bis jetzt nur auf den Kykladen, z. B. auf Thera, Delos, Melos usw.; auf Delos auch noch rein geometrische Repräsentanten. Charakteristisch sind Amphoren auf hohem Fuß, mit weitem, strichverziertem Hals, deren Dekoration sich in der Hauptsache auf einen meist dreigeteilten Schulterbildstreif beschränkt; ein hellgelber Überzug dient als Malgrund. In die nicht sehr reiche geometrische Dekoration ziehen vegetabile Ornamente, z. B. ganz stark in geometrischem Sinne stilisierte Blüten und Ranken ein; das Flechtband kennzeichnet die frühorientalisierende Stufe; die einfachen Tierdarstellungen in den Bildfeldern, meist Vögel, dann auch Löwen, Panther mit umgewandtem Kopf usw., zeigen eine Mischung aus Konturzeichnung und Silhouette; der Körper der Raubtiere ist schwarz oder getüpfelt, der Kopf in Umrißlinie (vgl. Abb. 46). Die Rückseite der Gefäße ist einfacher verziert.

Mit dieser Gattung berührt sich eine andere eng, die vor allem

von Delos (und seiner Dependance Rheneia) bekannt ist und die, solange ihr Herstellungsort nicht feststeht, die „delische" genannt werden mag. Neben der „euböischen" Amphorenform hat sie noch eine zweite mit niederem Fuß und engem hohem Hals; die Dekorationsprinzipien sind dieselben, ebenso die Technik. Das Flechtband dringt früh ein, auf der Rückseite der Vase wird es oft vom Mäander abgelöst (vgl. Abb. 46). Es folgen Lotos-Palmetten-Guirlanden, Doppelspiralen und andere Motive. Die geometrische Silhouette der Tiere löst sich in derselben Art und Weise auf, die wir bei den „rhodischen" Vasen konstatieren werden. indem nämlich der Kopf im Umriß gezeichnet und Details im Körper ausgespart werden. Pferdeköpfe erscheinen als Dekorationsmotiv. Die einfache Füllornamentik schwindet bald. Bemerkenswert ist das häufige Aufsetzen roter und weißer Reifen auf den schwarzen Firnis. Diese Technik (vgl. S. 44), die Zeichnung der Tiere auf den „euböischen" und „delischen" Vasen, die Pferdeköpfe auf den letzteren, der rasche Rückgang der Füllornamentik, all das verbindet diese Kykladengefäße mit kretischer Keramik und Bronzeindustrie.

Zu diesen frühorientalisierenden Inselvasen, besonders zu den „euböischen", stellt sich durch die Technik des hellen Überzuges und ihre Dekoration eng ein auf Ägina gefundenes Prachtstück, eine Kanne mit Greifenkopf als Ausguß (Abb. 46), deren Unterteil mit Strahlen und einer Reihe von spiralengefaßten Dreiecken verziert ist; im nächsten Streifen stößt das orientalisierende Flechtband der Vorderseite gegen den geometrischen Mäander der Rückseite; die Vertikalteilung des Schulterstreifs (weidendes Pferd — Löwe und Hirsch — weidendes Pferd), ist für diesen Kreis typisch (vgl. Abb. 22 und S. 69). Der Greifenhals ist mit Tupfen und Schuppen verziert, die herabhängende Locke endigt als Palmette, der prachtvolle Kopf hat enge Verwandte unter den Bronzefunden von Olympia.

Ins spätere siebte Jahrhundert hinab können wir die beiden Fabriken nicht verfolgen; ebensowenig die von Thera, die offenbar ziemlich zäh am geometrischen Stil festgehalten hat. Flechtband, Stabmuster, Spirale, Hakenspirale, der „Volutenbaum", stark stilisierte Lotosblüten und Lotosknospen treten auf den spätgeometrischen Vasen gelegentlich auf; die Punktierung und der Charakter dieser Ornamente verrät klar die Imitation von Metallvorbildern, die auch in den Henkelformen gelegentlich durch-



Abb. 46. Kykladen-Kanne mit Greifenkopf, aus Ägina.

blickt. Kreta und die „euböische" Keramik haben offenbar stark eingewirkt.

Den Kykladen gehört auch eine andere bedeutende Vasenfabrik an, die sog. „melische", deren Produkte auf Melos und Delos zutage getreten sind. Man hat dieser Fabrik sonderbarerweise einen ununterbrochenen Zusammenhang mit der mykenischen Kunst nachgerühmt und dabei offenbar die orientalisierenden Motive für „mykenisches Erbe" gehalten; wir sehen deutlich die Spiralornamentik in nachgeometrischer Zeit entstehen und sich ausbilden. Diese Spiralen, große schwere Doppelspiralen und Doppel-

voluten sind eine Spezialität der „melischen" Fabrik; sie erscheinen einzeln als Füllornamente (Abb. 47), oder in Streifen gereiht, übereinander gestellt (Volutenbaum) oder zu vieren kombiniert; Palmetten füllen die Zwickel. Neben dieser Spiralornamentik treten die anderen orientalisierenden Motive (Flechtband, Strahlen, Stabornamente, Lotosblüten, Lotosknospen, Schlingen) und die geometrischen Reste in den Hintergrund. Im übrigen sind die „melischen" Vasen den genannten Kykladengefäßen sehr verwandt. Die großen Amphoren mit weitem, hohem Hals und Fuß kehren wieder, ebenso die Technik des weißen Überzuges. Hals und Bauch sind mit Darstellungen geschmückt. Der gereihte Vogelfries (Abb. 47) ist aus dem geometrischen Stil beibehalten; die Tiere und Fabelwesen erscheinen sonst einzeln in Feldern oder sind symmetrisch gruppiert, zu Seiten eines Ornamentes; Tier- und Menschenköpfe sind als Dekorationsmotiv beliebt; Reiter sind sich antithetisch gegenübergestellt, Zweikämpfe zeigen dasselbe Schema, Gottheiten stehen sich gegenüber oder fahren auf dem Wagen; der Raum ist mit Füllornamentik übersät, die zum Teil anderen Charakter trägt als auf den festländischen Vasen. Die Figurenzeichnung zeigt die fürs siebte Jahrhundert typische, schon so oft konstatierte Entwicklung: bei den Darstellungen der Tiere und Fabelwesen wird der Kopf in Kontur gezeichnet, der Rest bleibt Silhouette; die Wiedergabe des Menschen geht zur vollen Konturzeichnung über, zunächst für Männer und Frauen; dann wird der Mann mit einem hellbraunen Farbton ausgestattet, die Frau hell, tongrundig gelassen. Diese Stufe wird durch eine Reihe von Prachtstücken repräsentiert, z. B. durch die Vase in Athen, welche Apollon und zwei Musen auf einem Viergespann und davor Artemis mit einem Hirsch darstellt (Abb. 47). Rote Farbe ist hier reichlich angewandt, für die Mäntel, für Pferdemähne, Bauch und Schulter des Hirsches und Details; Ritzung findet sich ganz vereinzelt. Der Figurenstil ist noch sehr primitiv, sowohl die Perspektive als die Details. Immerhin, ein Anlauf mußte einmal genommen werden; und auf einer nur wenig späteren Darstellung einer Wagenfahrt (in deren Füllornamentik sich bemerkenswerterweise die Rosette in den Vordergrund drängt) sehen wir den „melischen" Maler schon einen gewaltigen Fortschritt tun; auch die Technik bereichert sich, durch die Rezeption der weißen Farbe, mit der zwar noch nicht Flächen gedeckt, aber viele Details eingetragen werden. Über diese Phase, die dem



Abb. 47. Artemis, Apollon und zwei Musen. Von einer melischen Amphora in Athen.



Abb. 48. Rhodische Kanne in München.

jüngeren Phaleronstil (s. S. 64) entspricht und noch nicht ans Ende des Jahrhunderts gehört, können wir die Fabrik nicht hinabverfolgen.

Der Hauptfundplatz dieser orientalisierenden Kykladengefäße ist Delos, das kleine unscheinbare Eiland, auf dem Leto das Zwillingspaar Apollon und Artemis gebar und das seinen göttlichen Ehrenbürgern herrliche Feste feierte, zu denen die ganze jonische Welt zusammenströmte. Wir spüren etwas von dem festlichen Geist und kultlichen Stolz der Inseljonier auf dem Apollon - Artemisbild der „melischen" Vase ausgedrückt, freilich mit viel geringeren Mitteln als in dem wundervollen Hymnus eines wenig älteren jonischen Sängers, den uns Goethes Übersetzung so nahe gebracht hat.

Die Technik des weißen Überzuges verbindet diese inseljonischen Gefäße mit den ostjonischen, mit dem Kunstkreis des südlichen Kleinasiens und der vorgelagerten Inseln. Dieser Kreis, uns hauptsächlich durch die Funde von Rhodos bekannt, hat offenbar eine ganze Reihe von Werkstätten umfaßt, die sich schwer lokalisieren lassen; Rhodos selbst hatte vielleicht mehr als eine Fabrik. Das östliche Jonien scheint neben Kreta das zweite Haupteinfallstor für die eindringenden orientalischen Dekorationsmotive gebildet zu haben; jedenfalls erscheinen sie hier in ganz anderer Stilisierung als im kretisch-festländischen Kreis.

An die rhodisch-geometrische Fabrik (s. S. 40) schließt sich deutlich eine weithin exportierte Schalengattung an, die den Rand mit lockerer geometrischer Dekoration (Strichen, Dreiecken, Rauten, Vögeln) versieht, den unteren Teil des Gefäßes mit weitgestellten Strahlen umgibt. Eng verwandt sind Gefäße, auf denen Rosettenteile, Spiralkreuze, punkt- und schachbrettgefüllte Rauten auftreten, also Elemente, die in der bekannten „rhodischen" Gattung (vgl. Abb. 48—51) eine Rolle spielen



Abb. 49. Rhodische Kanne in München.

Der rhodische Schalentypus erscheint in seiner unteren und inneren Partie oft schwarz gefirnißt und auf diesem Grunde werden dann Stabmuster, Flechtband, Lotosblüten und Lotosknospen, Rosetten, Palmetten (oft mit Voluten umschrieben) eingeritzt und mit roter Farbe belebt. Diese sog. schwarzbunte Dekoration imitiert offenbar metallene Vorbilder des Orients.

Dagegen scheinen textile Vorbilder, orientalische Teppiche und kostbare Stoffe, für eine Vasenklasse (Abb. 48—51) vom größten Einfluß gewesen zu sein, die man früher rhodisch nannte, jetzt meist als milesisch bezeichnet; rhodisch nach dem ersten und weitaus bedeutendsten Fundplatz, milesisch nach dem Verbreitungsgebiet, das sich mit der Handelssphäre der mächtigen Seestadt Milet deckt: die kleinasiatische Küste, die vorgelagerten Inseln, die Kolonien am Schwarzen Meer und im Nilland stellen das Hauptkontingent, die Kykladen und der Westen (Italien und Sizilien) stehen in zweiter Reihe, das Festland versagt. Milet hat offenbar den Vertrieb der Ware besorgt, ähnlich wie Korinth den der „protokorinthischen" Vasen. Wenn wir die alte Bezeichnung „rhodisch" beibehalten, geschieht es unter dem Vorbehalt, daß der Fabrikationsort nicht genau feststeht und daß eine strikte Ableitung aus dem rhodisch-geometrischen Stil nicht möglich ist. Die erhaltenen Gefäße zeigen einen schon gefestigten Stil, dessen Entstehung noch nicht klar am Tag liegt und der offenbar längere Zeit geblüht hat (über die zeitliche Fixierung durch die Naukratisfunde s. S. 81). Am konsequentesten spricht sich dieser Stil in den ganz mit Ornament- und Tierstreifen verzierten Kannen aus (vgl. Abb. 49). Eine Guirlande aus Lotosblüten und Lotos-



Abb. 50. Kampf des Menelaos und Hektor um die Leiche des Euphorbos. Rhodischer Teller in London.

knospen umfängt den unteren Teil. Der Bauch wird von einem oder mehreren Tierfriesen umgeben, und zwar füllen immer gereihte Tiere die Streifen: weidende Steinböcke, Damhirsche, rennende Geißen, Hasen, Hunde. Am Schulterstreif herrscht nicht die Reihung, sondern in Nachwirkung der alten Vertikalteilung (vgl. S. 40 und 71) das Wappenschema: um ein zentrales Ornament, das aus orientalisierenden Motiven kombiniert ist, gruppieren sich antithetisch die Tiere; und zwar erscheinen im Schulterfries Tiere verschiedenster Art nebeneinander: Steinböcke — der Steinbock ist das Lieblingstier dieser Klasse —, Hirsche, Stiere, Eber, Widder, Böcke, Gänse; dazu Greifen und Sphinxe. Geometrische und orientalisierende Ornamente füllen den Raum in den Friesen, bilden kleinere Streifen zwischen den größeren und bedecken den Hals (z. B. Schlingenornament und Flechtband auf Abb. 49). Auflösung des Streifens in Quadrate (sog. Metopenverzierung) ist häufig, auch in den Mäander werden quadratische Verzierungen eingeschoben. Neben diesen sog. Metopenmäander (vgl. Abb. 48) tritt der gekreuzte.

Die Friesdekoration hat sich wohl von der Schulter aus über das ganze Gefäß ausgebreitet; die Kannen mit breiten Firnisbändern und langen Strahlen (Abb. 48) scheinen sich an die uns unbekannten Vorstufen anzuschließen (vgl. Abb. 22); die mehrstreifigen, zumal ein Prachtstück im Louvre mit sechs Tierfriesen, haben offenbar im Wetteifer mit der Wirkung von Teppichen und Stoffen den Bereich der Dekoration aufs ganze Gefäß ausgedehnt.



Abb. 51. Gorgo. Rhodischer Teller in London.

Der orientalisierende Tierfriesstil ist in diesem ostgriechischen Kreis konservativer als im westlichen: Die Tiere erscheinen in Teilsilhouette (Kopf in Umrißzeichnung, Aussparung einzelner Körperdetails, oft in feinen Linien); aufgesetztes Rot an Schenkel und Schulter ist häufig, auch Weiß kommt gelegentlich vor. Das Gleichmaß zwischen diesen sauber auf den weißen Malgrund gesetzten farbenprächtigen Silhouetten und der reichen klaren Ornamentik hat für das dekorative Empfinden etwas ungemein Überzeugendes; die Verteilung verrät oft einen feinen Sinn für die Tektonik des Gefäßes.

Die Wiedergabe der Tiere ist trotz des ganz dekorativen Charakters und der primitiven Perspektive voll der reizvollsten der Natur abgelauschten Züge; sie zeugen von der frischen Naturbeobachtung dieser jonischen Künstler, wie die gelegentlich auf den Füllrosetten sitzenden kleinen Vögel von ihrem unpedantischen Sinn.

Außer den Kannen sind uns vor allem flache Teller erhalten; dabei ist das Rund ornamental ausgefüllt, oder durch konzentrische Streifen in ringförmige Friese geteilt, die mit gereihten Tieren gefüllt oder in Metopen zerlegt werden; meistens aber wird es durch einen schmalen Ornamentstreif in ein größeres Segment mit Tierdarstellung und ein kleineres mit Stabwerk u. a. geteilt. Auf den Tellern treten gelegentlich die bekannten Tiere, die Chimäre, die Sphinx, auch menschliche Figuren auf, z. B. ein reitender

Jüngling. Der Schädel ist flach, die Nase vorspringend, das Auge lang gezogen, das Ohr eher ein Ornament als ein Ohr; die orientalische Beeinflussung ist unverkennbar.

Ein relativ junges Stück muß der Euphorbosteller im Britischen Museum sein (Abb. 50). Die Ornamentik zeigt schon die Tendenz, die Rosette in den Vordergrund zu drängen; die fortlaufende Ranke mit Palmettenfüllung tritt auf. Die Darstellung nimmt ihren Stoff aus der Sage: ein konventionelles Zweikampfschema wird durch Beischrift der Namen als Szene aus dem 17. Gesang der Ilias charakterisiert. Zur alten Technik (Umrißzeichnung und roter Farbauftrag) treten hier zwei Neuerungen: die Figuren erhalten einen Fleischton, an dem Schild des Hektor mit dem fliegenden Vogel tritt Ritzung auf. Also läßt auch die ostjonische Malerei auf die Konturzeichnung die „Monochromie" folgen; und die Ritztechnik hat sie wohl vom Westen übernommen. Der vielbekämpfte Gedanke, das argivische L in der Menelaosinschrift sei der Bekanntschaft mit argivischen Kunstwerken zuzuschreiben, gewinnt durch das unvermittelte Auftreten des geritzten, von Punktrosetten umgebenen Vogels, den wir genau so von der Argolis kennen, eine Stütze; das Ornament auf den von innen gesehenen Schilden des Menelaos und Euphorbos ist echtrhodisch und auch in der alten Pinselmanier ausgeführt. So steht der Euphorbosteller in Sujet, Ornamentik und Technik am Beginn einer neuen Zeit.

Volle Konturzeichnung zeigt, neben primitiven Ritzlinien auf dem schwarzgedeckten Gewand und den Gänsen, eine Gorgo im orientalisierenden Typus der sog. persischen Artemis (Abb. 51); bei weiblichen Wesen wurde ja, wie schon öfters bemerkt, der Kontur nie mit dem dunkel gegen den Tongrund stehenden Fleischton gefüllt.

Schließlich ging man, wie ein Teller mit dem laufenden Perseus beweist, auch im ostjonischen Kreis zur Silhouette mit Ritzung, zum schwarzfigurigen Stil über. Die degenerierte Füllornamentik beweist, daß es sich um ein spätes Stück der Reihe handelt.

Neben diesen Tellern mit Darstellungen gingen natürlich die Vasen mit Tierfriesdekoration noch her und machten eine ähnliche Entwicklung mit. Besonders klar tritt dieser Übergang an einer in Naukratis gefundenen Sorte von Gefäßen zutage, welche vielleicht dort hergestellt ist, aber sicher ihre Parallelen in der „rhodischen" Fabrik hat. Diese Sorte vereinigt nämlich

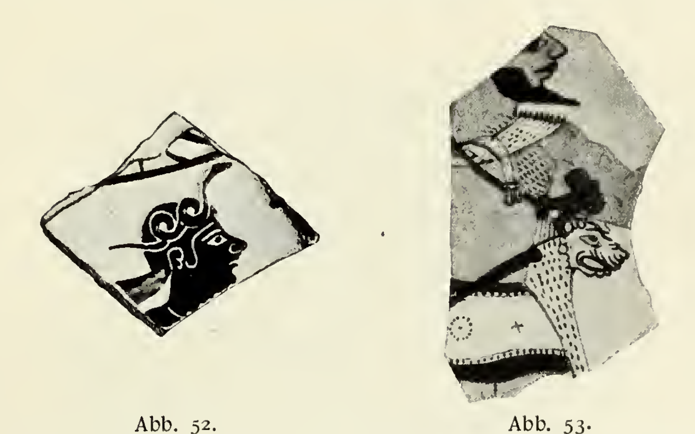


Abb. 52. Abb. 53.
Busiris. Herakles. Zwei Naukratisscherben, aus Naukratis und Athen.

den alten „rhodischen" Stil, die Steinbockfriese in Teilsilhouette, die ohne Ritzung gezeichnete Guirlande von Lotosblüten und Lotosknospen usw., auf demselben Gefäß mit Tierfriesen des neuen Stils, in voller Silhouette mit Ritzung; also Zwitterbildungen ähnlicher Art, wie die Andokidesgefäße an der Wende vom schwarzfigurigen zum rotfigurigen Stil. In den Friesen der neuen Art herrscht eine aus der altrhodischen degenerierte Füllornamentik, manchmal auch nur ausschließlich die Rosette, die zu denselben Klexen entartet wie die korinthische. Die Ornamentik entfernt sich zusehends von der alten; die Lotosguirlande wird magerer, liegende Halbpalmetten, Reihen von umschriebenen Palmetten, Wellenranken mit gegenständigen Lotos und Palmetten kommen auf und leiten zur Ornamentik des ausgebildet schwarzfigurigen Stils über. — Eine Schüssel der „Vurva"form (in Athen) zeigt die letzten Ausläufer der „rhodischen" Füllornamentik mit einem Tierfries der neuen Technik: jonisch-dekorativ angeordneten Panthern, Löwen und Flügelpferden mit aufgesetzten weißen Details; der Löwenreiter im Innern hat sich noch nicht zur Silhouette bekehrt. Das Stück hat seine Parallelen in Funden vom Schwarzen Meer, welche die Fortsetzung des „rhodischen" Imports darstellen.

Der „rhodischen" eng verwandte Tonware wurde an verschiedenen Plätzen der kleinasiatischen Küste fabriziert, in Larissa, Myrina, in der Troas, in Klazomenä (wie die engverwandten Sarkophage dieser Stadt beweisen) usw. Auch im Nilland war, wie die älteren Vasen von Daphnä beweisen, ein ähnlicher Stil

in Blüte; vor allem hat die Handelsstadt Naukratis, eine milesische Kolonie, eine eigene Vasenindustrie betrieben, die sich ganz an die „rhodische" Fabrik anlehnt und deutlich die Übergangserscheinungen zum schwarzfigurigen Stil aufzeigt. Leider liegt diese Keramik, die sich oft zur höchsten Feinheit der Technik aufschwingt, fast nur in Scherben vor. Sie liebt die Innenseite der Gefäße (besonders der Becher mit abgesetztem hohem Rand) schwarz zu firnissen, darauf „rhodische" Ornamente mit Rot und Weiß zu malen; die Außenseite ist in der gewöhnlichen Art bemalt: die Tiere in Teilsilhouette mit roten und weissen Zutaten, der Raum mit den bekannten Mustern gefüllt. Aber allmählich degeneriert die Füllornamentik, wird spärlicher, beschränkt sich auf Rosetten, hört ganz auf. Die Tierfriese gehen zur Silhouette mit Ritzung über, auch in die polychrome Innendekoration zieht die neue Technik ein. Die Ornamentik durchbricht die Einförmigkeit der alten Lotosguirlande durch Knospenbänder, Wellenranken mit Lotos und Palmette, gereihte umschriebene Palmetten, Granatäpfelreihen usw. Die Figurenzeichnung geht von der Konturmalerei zur Silhouette über, wobei zuerst feine Innenlinien ausgespart (Abb. 52), schließlich geritzt werden; auch das Durchgangsstadium der Fleischtönung des männlichen Körpers ist durch feine Beispiele (Abb. 53) vertreten; sie hält sich offenbar noch längere Zeit neben der Silhouette. Eine wichtige Neuerung zeigen die Sphinxdarstellungen: zuerst Umrißzeichnung des Kopfes, dann die schwarzfigurige Weise, daneben aber (und schon in Exemplaren mit reichlicher Füllornamentik) die Füllung des Gesichtskonturs mit weißer Farbe. Diese Charakterisierung der helleren Haut der Frauen hat sich dann den ganzen schwarzfigurigen Stil erobert.

Ähnlich wie im „rhodischen" Stil herrscht zuerst der Tierfries ganz und gar, erst allmählich greifen die menschlichen Darstellungen um sich; mythologische Szenen (z. B. die Heraklestaten) treten neben die Feste des Alltags (trunkene Tänzer, Frauenreigen). Der fragmentarische Erhaltungszustand der feinen Sorte mit Darstellungen gestattet leider keinen Überblick; nur die Freude an kostbaren farbenprächtigen Splittern (wie Abb. 53) bleibt übrig.

Man hat die Naukratisvasen, deren Lokalisierung durch die vor dem Brand aufgemalten Weihinschriften gesichert ist, von Naukratis abgesehen, an verschiedenen Orten Joniens gefunden; auch nach Italien und Sizilien wurde exportiert, das befreundete Ägina lieferte eine ganze Menge, auf der athenischen Akropolis



Abb. 54. Fikellura-Amphora mit Läufer, in London.

fanden sich einige Scherben (darunter das vortreffliche Stück Abb. 53), in Böotien ein Kantharos mit zwei sich gegenüberstehenden Hähnen. Dieses Stück, das die jüngste Phase der Naukratisvasen repräsentiert, liefert ein relatives Datum: es wurde mit attisch-böotischen Gefäßen zusammen gefunden, die nicht über die Stilstufe der Françoisvase hinausgehen (z. B. einem Kantharos des Typus Abb. 82). Man wird also die Entwicklung von der spätrhodischen Stufe bis zur schwarzfigurigen etwa in das halbe Jahrhundert um 600 herum ansetzen, was auch zu den Tatsachen paßt, daß Naukratis um 650 gegründet wurde und daß die ältesten Vasenfunde der Hochblüte des altrhodischen Stils entstammen.

Milet scheint außer der „rhodischen" Ware noch die Produkte einer zweiten, verwandten Fabrik vertrieben zu haben, die man nach ihrem ersten Fundplatz auf Rhodos Fikelluravasen ge-



Abb. 55. Fikellura - Amphora mit tanzenden Zechern, in Altenburg.

nannt hat und deren Heimat man jetzt gewöhnlich auf Samos sucht. Die große Zahl der erhaltenen Gefäße (meist Amphoren) ist jünger als die der „rhodischen“; das beweist die fortgeschrittene Ornamentik mit der dünneren, vereinfachten Lotosguirlande, mit den fortlaufenden Ranken, den gereihten umschriebenen Palmetten, den an einer Linie gereihten gestielten Blättern usw. Eine Spezialität ist die Mondsichelreihe (Abb. 55); schuppenbedeckte Streifen oder Felder sind häufig. Die Füllornamentik ist bis auf kümmerliche Reste gewichen; die Scheu vor dem leeren Raum ist dieser Keramik auffällig fremd: neben den streifenverzierten Vasen treten solche auf, die den Bauch mit großen fortlaufenden Henkelranken und eingestreuter Figur oder überhaupt nur mit einer in den freien Raum gesetzten Figur verzieren (Abb. 54), ein in der griechischen Keramik auf lange Zeit hinaus singulär dastehendes Verfahren. Merkwürdig ist auch die diagonale Musterung, die das Gefäß wie ein Netz umgibt. Unter den figürlichen Darstellungen findet sich die Teilsilhouette nur mehr selten; die Silhouette herrscht fast ausschließlich, aber statt Details einzuritzen, spart man lange Zeit feine Linien in der Silhouette aus; nur von einem (offenbar jungen) Stück, der Altenburger Amphora (Abb. 55) ist der Übergang zur Ritzung bekannt. Die Darstellungen entstammen zum Teil dem „rhodischen“ Typenschatz (Steinböcke, Gänse, Hasenjagd, Greifen, Sphinxe), bringen aber auch neue Tiere (Reiher, Wasserhühner), menschliche Gestalten (Läufer, Tänzer) und phantastische, offenbar durch Ägypten angeregte Mischwesen, wie den Mann mit Hasenkopf. Der Fries von tanzenden Zechern auf der Altenburger Vase, deren rotbemalte Schürzen geritzten Kontur

aufweisen, leitet technisch wie stilistisch zu den schwarzfigurig-jonischen Vasen über. Eine Menge grotesker Bewegungen ist festgehalten; der Kopftypus der Folgezeit mit der zurückfliehenden Stirn und dem mandelförmig geschnittenen Auge ist schon ausgeprägt; die Füllornamentik beschränkt sich auf ganz ärmliche Punktrosetten und eine vom Boden aufsteigende langgestielte Knospe, die für den schwarzfigurigen Stil des beginnenden sechsten Jahrhunderts charakteristisch ist.

Unter dem Zeichen dieser vom Wein erhitzten jonischen Burschen, die unter Flötenklang mit Bechern und Kannen ihre großen Mischkessel umtanzen, gehen wir jetzt endlich von der weitverzweigten Vasengeschichte des siebten Jahrhunderts über zum ausgeprägten archaischen Stil.

Der schwarzfigurige Stil

Die archaische Kunst, das köstliche Kind der Berührung der hellenischen Kultur mit dem Orient, übt heute mehr als je ihren Zauber. Wir sind davon abgekommen, die klassische Epoche, die „Blütezeit", als allein selig machend zu preisen und das vorausgehende Jahrhundert nur als unvermeidliche Durchgangsepoche gelten zu lassen. Wir lieben jene altertümlichen Bildwerke der Plastik und Malerei um ihrer selbst willen, nicht trotz ihrer Härten, sondern gerade wegen ihrer unabgeschliffenen, verhaltenen Kraft, wegen der kostbaren Mischung ihrer Säfte. Der archaische Stil „geht kühn und frisch weit über die orientalischen Vorbilder hinaus, versucht immer Neues und ist dadurch in stetem Wandel und stetem Fortschreiten. Immer aber ist er voll von ernstem, peinlichem Eifer, immer ist er sorgfältig, gibt sich redliche Mühe, ist genau methodisch; und immer spricht innere Heiterkeit aus ihm und Freude, Freude über das Errungene, das selbständig Erarbeitete. Es hat etwas Rührendes, so ein Stück archaischer Kunst mit seiner kindlichen Frische, seinem peinlichen Eifer, seiner Ehrfurcht vor der Tradition und seinem kühnen Vorwärtsschreiten. Ein gewaltiger Gegensatz gegen orientalische und ägyptische Kunst, die in der Tradition erstarrt ist; dort die schwüle Luft des dumpfen Zwanges, hier die frische Atmosphäre der Freiheit" (Furtwängler).

Das siebte Jahrhundert ist die Werdezeit dieses Stils; er treibt hier schon manche köstliche Blüte. Aber erst mit dem

Beginn des sechsten hat er sich voll entfaltet, sich vom Orient emanzipiert. Vor allem ist dies bei der Vasenmalerei klar und deutlich. Im ausgehenden Jahrhundert nimmt die Auseinandersetzung des geometrischen Stils mit den orientalischen Einflüssen ihr Ende. Die Vasen verlieren ihren eigentümlich teppichhaften Charakter. Die Füllmuster hören auf, die Ornamentstreifen und die Tierfriese ziehen sich aus ihrer selbstherrlichen Rolle in die zweite Reihe zurück, werden dienendes Glied des Ganzen. Die Ornamente wandeln auch ihren eigenen Charakter, entfernen sich von den orientalischen Vorbildern; z. B. verliert der Lotos sein breitvegetabiles Aussehen. Das Ornament wird zum Zierat echt griechischer Art, streng tektonisch und dabei doch lebendig bewegt. Die Tierfriese streifen ihren heraldischen Charakter ab, werden ganz nebensächlich behandelt oder mit Leben erfüllt. Das Schwergewicht wird auf die Darstellungen gelegt. Sie nehmen den größten Raum auf den archaischen Vasen ein. Erzählen, schildern will jetzt der Vasenmaler vor allem; nicht mehr bloß ornamentale Kompositionen schaffen. Sein Thema ist der Mensch und noch einmal der Mensch und wiederum der Mensch. Ringer, Jäger, Krieger, Festzüge und Reigen erscheinen auf den Vasen; vor allem aber, dem Zweck des Gefäßes entsprechend, Zecher, Trunkene, ausgelassene Tänzer. Die Helden der Vorzeit, ihre kühnen Taten und seltsamen Abenteuer wird der Maler nicht müde darzustellen; die mythologischen Szenen, die im siebten Jahrhundert schon gelegentlich auftreten, nehmen jetzt überhand und bieten der Erzählerlust unendlich reichen Stoff. Sie sind natürlich von keinem historischen oder antiquarischen Geist getragen, sondern atmen ganz und gar die Luft der Gegenwart; oft erhebt nur die Namensbeischrift das Genrebild zur Sagenszene. Und die Götter sind erst recht Menschen; manchmal etwas feierlich, nie überirdisch. Voran steht der Weingott und sein Gefolge. Der Satyr zieht jetzt in die Kunst ein; dieser halbtierische Bursche, in dem sich die Lust des Mannes am Wein und Weib mit all ihren komischen Effekten so drastisch verkörpert, ist so recht der Patron der archaischen Vasenmalerei.

Die Wiedergabe des bewegten Lebens ist von jetzt ab das oberste Ziel des Gefäßmalers. Langsam und vorsichtig nähert sich die archaische Kunst zuerst diesem Ziel, sie tastet nach festen Typen der Menschendarstellung, nach festen Schemen der Komposition, bei denen sie wieder ausruhen kann, um neue Anläufe

zu nehmen. Erst in der jüngeren archaischen Zeit, mit dem Übergang zur rotfigurigen Technik, kommt Tempo in die Entwicklung, wird im Sturm an die Eroberung der Natur geschritten.

Wer extrem dekorativ empfindet, wird vielleicht diesen Übergang vom ornamentalen Vasenstil zum darstellenden, erzählenden als Rückschritt bezeichnen; z. B. ein Kreter aus der Blütezeit des minoischen Stils (s. S. 22) würde es sicher getan haben. Die Tendenzen des siebten Jahrhunderts haben auch manche Weiterbildung erfahren und oft glänzende Lösungen gefunden. Aber wir danken dem Schicksal, daß der neuerwachte Sinn für Wirklichkeitswiedergabe über den ornamentalen Stil den Sieg davontrug; eine Unsumme von Kenntnis des antiken Lebens und der antiken Sagenwelt, ein gewaltiger Bruchteil der Kunstgeschichte wäre uns sonst verloren gegangen. Welche Vorstellung hätten wir z. B. von der untergegangenen griechischen Malerei, wenn nicht die Vasenbilder die paar elenden literarischen Notizen belebten?

Hier muß aber freilich zugegeben werden, daß gerade der neue Vasenstil sich von der gleichzeitigen Wand- und Tafelmalerei stark unterschieden hat, daß seine Technik eine ganz andere Wirkung ausgeübt, einen anderen Stil bedingt hat. Die freie Malerei hat mit dem Pinsel gezeichnet, hat Fleischtöne und andere Farben (außer Schwarz, Rot und Weiß auch Gelb, Braun, Grün und Blau) verwendet, wenn auch in geringer Skala und Nuancierung. Schon in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts muß auch zu dem einfachen Nebeneinandersetzen farbiger Flächen manchmal eine lockerere Technik getreten sein; wenigstens sind Beispiele von verstrichener Farbengebung (z. B. zur Darstellung des Feuers) schon für diese Zeit nachweisbar. Mit der freieren und farbigeren Wirkung dieser Malerei hat der schwarzfigurige Vasenstil nicht konkurrieren können und wollen. Er ist eben doch in seiner Art wieder ein ornamentaler Stil, der seinen vorwiegend dekorativen Charakter nicht verleugnet; die Figurensilhouetten dienen ihm als raumfüllende Ornamente, die in einem gewissen farbigen Gleichgewicht zur übrigen Dekoration und zu den gefirnißten Gefäßpartien stehen. Im älterschwarzfigurigen Stil sind zwar oft große Flächen rot gedeckt, z. B. die Mäntel der Figuren; der Fleischton für die Haut des Mannes kommt gelegentlich noch vor; das Weiß, von dem jetzt großer Gebrauch gemacht wird (vor allem zur Wiedergabe des weiblichen Körpers), wird oft auch für Männer, Pferde, Leinenchitone usw. verwendet. Aber diese Buntheit ist

eine rein dekorative und tritt auch im jüngerschwarzfigurigen Stil zurück; der farbige Eindruck wird vor allem durch Ton und Firnis bestimmt und nur einzelne rote und weiße Details treten hinzu.

Ton und Firnis erreichen allerdings im schwarzfigurigen Stil eine Vollendung von höchstem farbigem Reiz. Dieser Fortschritt ist offenbar im festländischen Kreis gemacht worden, schon die Gruppe der Netosamphora leitet ihn ein. Das Endresultat dieser technischen Entwicklung ist ein aufs Feinste geschlämmter Ton von leuchtender dunkelroter Färbung, ein tiefschwarzer Firnis von sattem metallischem Glanz. Niemand hat auf diesem Doppelinstrument so fein und konsequent zu spielen verstanden als die Attiker; doch ist nicht auszumachen, ob sie die Erfinder sind, denn Korinth und Chalkis wetteifern schon früh. Erst allmählich greift diese westliche Technik auch auf den Osten über; die jonischen Vasen opfern ihren weißen Malgrund, unterscheiden sich aber noch lang durch ihre größere Buntheit und technische Ungebundenheit von dem immer strenger werdenden attischen System.

Denselben Gegensatz zwischen Ost und West zeigt auch der Stil. Trotz aller Beeinflussungen und Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Fabriken sind gewisse Eigentümlichkeiten, die tiefer im künstlerischen Charakter der Malerschulen begründet sind, nie verwischt worden; gerade zwischen den jonischen Vasen und den festländischen bestehen deutliche Wesensunterschiede.

Wir haben verschiedene östliche Fabriken, die „rhodische", die naukratische, die „samische" bis zu den Anfängen der schwarzfigurigen Malweise verfolgt; aber bei allen dreien reißt der Faden im Anfang des sechsten Jahrhunderts ab. Hat uns der Zufall die Ausläufer dieser Fabriken verborgen? Oder sind sie eingegangen, weil mächtige Rivalen sie überflügelt haben? Dagegen ist uns eine andere Werkstatt in den letzten Jahren immer greifbarer geworden, die als Fortsetzung derselben Richtung betrachtet werden kann, die klazomenische. Die Gefäße, die unter dieser Bezeichnung zusammengefaßt werden sollen, sind unter sich aufs engste verwandt; doch soll die Möglichkeit nicht abgestritten werden, daß vielleicht mehr als ein Fabrikationsort an ihrer Hervorbringung beteiligt war. Gefunden wurden sie in Klazomenä und anderen Punkten der kleinasiatischen Küste, auf den vorgelagerten Inseln, im Nilland (besonders in Daphnä und Naukratis) und am Schwarzen Meer; jüngere Exemplare der Reihe vor allem in

Italien. Ihren Namen haben sie von dem erstgenannten Fundort und von ihrer starken Verwandtschaft mit den sicher in Klazomenä gefertigten Tonsarkophagen; hier mögen sie fabriziert und in den Handel gebracht worden sein.



Abb. 56. Klazomenisches Gefäß mit Satyrn und Mänaden, aus Kyme, in London.

Wir kennen die dem sechsten Jahrhundert vorausliegende Phase der klazomenischen Gefäßmalerei noch nicht; sie muß dem „rhodischen" und Fikellurastil sehr verwandt gewesen sein. Zumal mit dem letzteren hat die klazomenische Gruppe manches gemein: die Mondsichelreihe, den Blätterzweig (vgl. Abb. 56), die spätrhodische Lotosguirlande, die gestielte Blume (vgl. Abb. 59), das Schuppenfeld. Aber an dem Punkt der Entwicklung, wo der Fikellurastil aufhört, also der Stufe der Altenburger Amphora (vgl. S. 82), fängt der uns bekannte klazomenische Stil an. Er geht vom hellen Überzug, dem altjonischen Malgrund der Vasen des siebten Jahrhunderts, zur rotgelben Oberfläche des Tons über und verwendet ausschließlich den schwarzfigurigen Stil in seiner vollen Ausbildung (Silhouette mit Ritzung und Rot), wobei das Fleisch der Frauen (und Sphingen) durch weiß gefüllte Umrißzeichnung wiedergegeben wird und weiß aufgemalte Innenzeichnung, ganz wie auf den klazomenischen Sarkophagen, sehr häufig ist (vgl. Abb. 58 und 59); auch für Männer und Pferde wird das Weiß, das offenbar hier im griechischen Osten daheim ist, manchmal angewandt. Das Gefäß wird meist in Streifen gegliedert, wobei ein Hauptstreif mit menschlichen Darstellungen dominiert. Die Ornamentik ist spärlicher als in der vorausgehenden Epoche: außer den typischen Strahlen überm Fuß sind Stabmuster sehr häufig; diese werden, wie die schon genannten aus dem älteren Stil übernommenen Ornamente jetzt meist polychrom behandelt. Die Füllornamentik ist bis auf spärliche Rosetten verschwunden. Die Tierfriese ziehen sich in die zweite Reihe zurück.

Die Reihung, die für den jonischen Kreis überhaupt charakteristisch ist, begegnet öfter bei den (afrikanische Beziehungen verratenden) Straußen und bei den Sirenen. Häufiger ist die symmetrische Gegenüberstellung, das einfache oder erweiterte Wappenschema, mit dem Palmettenlotoskreuz (des jonischen Typus) in der Mitte; das Hahnenwappen z. B. ist direkt ein Symptom der Zeit und geht durch alle Fabriken (S. 57, 99, 103, 108, 116, 123, 126). Fabelwesen sind sehr beliebt; zu den Sphingen und Sirenen treten typisch jonische, wie Flügelpferd (vgl. S. 79) und Flügeleber. Kentauren und fischleibige Tritonen leiten zu den menschlichen Darstellungen über. Das für die ausgehende Tierfrieszeit bezeichnende Auftreten einzelner menschlicher Wesen (vgl. S. 68) begegnet auch in dieser Fabrik; z. B. eine Mänade, ein in den Mantel gehüllter Mann, zwischen Sphingen oder ein Knieläufer zwischen Löwen (vgl. Abb. 56). Die Friese mit rein menschlichen Darstellungen sind vor allem von Frauenreigen und bacchischen Szenen besetzt, bei denen die dekorative Reihung dominiert. Trunkene tanzen in der Art der Altenburger Amphora (Abb. 55) ausgelassen daher, Silene und Mänaden tummeln sich um große Mischkrüge (Abb. 56). Bei trunkenen Menschenreihen wirkt die schräge Neigung nach vorwärts ebenso dekorativ wie überzeugend; ein köstlicher Zug, der auch auf einem demselben Kunstkreis angehörigen Relief aus der Gegend von Milet wiederkehrt und der für die originelle Naturbeobachtung dieser Jonier ebenso charakteristisch ist, wie für ihr stark dekoratives Empfinden (vgl. S. 89). Reiterfriese, Kampfszenen, Ausfahrt und Heimkehr des Kriegers, Sagendarstellungen sind in Fragmenten erhalten; die Themen des Amazonen- und des Kentaurenkampfes werden von jetzt ab immer wieder in der griechischen Kunst variiert.

Neben den streifenverzierten Gefäßen gehen die Bildfeldvasen, besonders Amphoren, her. Mit Schuppen verzierte Felder sind sehr häufig; manchmal werden auch Teile der Tierfriesdekoration (einzelne Tiere, Tiere im Wappenschema oder das Palmettenlotoskreuz) im Bildfeld festgehalten; dann vor allem Fabelwesen (wie das Seepferd oder der fischschwänzige Dämon) und menschliche Darstellungen. Den Hals der Amphoren schmückt oft ein Ornament, ein Tier, oder ein menschlicher Kopf.

Das hier geschilderte Dekorationssystem, das für den älteren schwarzfigurigen Stil charakteristisch ist und die Brücke zwischen



Abb. 57. Halsornament einer Northampton-Amphora in München.

Tierfriesepoche und Blüte des archaischen Stils schlägt, wird uns mit Varianten bei allen Fabriken wieder begegnen. Die klazomenischen Vasen gestatten uns eine feste Datierung dieser Phase durch ihr Vorkommen im ägyptischen Daphnä, das nach Herodot um 560 aufhörte griechische Kolonie zu sein. Die jüngsten Scherben dieses Fundortes zeigen schon gelegentlich das Auftreten von Gewandfalten; wir sind daher berechtigt, die klazomenischen Vasen in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts zu datieren und die wenigen Gefäße, die über die in Daphnä vertretene Stufe stilistisch hinausgehen, vor allem die mit Faltenangabe, gegen die Mitte des Jahrhunderts anzusetzen; dieser chronologische Fixpunkt ist für die Vasengeschichte von größter Bedeutung.

Die Figurenwelt, die sich auf diesen klazomenischen Gefäßen tummelt, zeigt die Wiedergabe des Menschen auf der Stufe des älterarchaischen Stils, aber in typisch jonischer Prägung. Das „Erinnerungsbild“, das die Körperteile verdeutlicht, wie sie unwillkürlich im Gedächtnis haften, und sie in der Hauptansicht aneinanderfügt mit der für primitive Zeiten charakteristischen Abneigung gegen perspektivische Vertiefung des Raumes, ist von dem frischen, unbefangenen Wirklichkeitssinn dieser Künstler schon mit starkem Leben erfüllt; andererseits machen sich die dekorativen Rücksichten der Raumverzierung im stärksten Maße geltend. Die ausgreifenden Gesten der bacchischen Tänzer z. B. wirken zwar grotesk und lebendig, aber dekorative Absichten überwiegen offenkundig die naturalistischen; das heraldische Schema des „Knieläufers“, das aus dem Orient stammt, spielt, mehr oder weniger verlebendigt, noch lange eine Rolle in den menschlichen Darstellungen; die Gruppenbilder werden stark von dem ornamentalen Prinzip der Reihung beherrscht.

Trotz seines stark dekorativen Charakters ist dieser jonische

Figurenstil eminent lebendig und viel weniger abstrakt als z. B. der gleichzeitige attische. Der Vortrag ist breit und unpedantisch, oft direkt lax, aber immer von einer köstlichen Nähe der Natur, von starker sinnlicher Empfindung. Z. B. ist der Mädchentypus mit der zurückfliehenden Stirn und der kräftig vorspringenden Nase, dem mandelförmig geschnittenen, oft schräg gestellten Auge und dem kleinen Mund auch auf den flüchtigsten Darstellungen nicht ohne Pikanterie. Der Silen (wie man den bärtigen Satyr zu nennen pflegt) hat struppigen Bart, Roßschweif, oft auch spitze Ohren und Hufe; seine Bewegungen sind grotesk tierisch. Männer und Frauen tragen langes Haupthaar, das in den Nacken fällt oder schopfartig zusammengebunden ist (vgl. Abb. 56). Der Kontur der menschlichen Rückseite wird durch die Gewandung eher betont als verhüllt. Charakteristisch ist die Zeichnung der Hände, bei der der Daumen mit der Seitenansicht der langen Finger seltsam kontrastiert (vgl. Abb. 58 und 59); oft schieben sich die Finger fächerförmig auseinander. Das Ideal des kleinen Fußes hat die Damenwelt von dazumal noch nicht regiert. — Die heftigen Bewegungen der Figuren verleiten den Vasenmaler manchmal zu Körperdrehungen, deren Darstellung er nicht ganz gewachsen ist (vgl. den Silen auf Abb. 56). Gleich lebendig wie die Menschen sind die robusten, starkmähnigen Pferde und andere Tiere gezeichnet.

Die Gewänder sind zuerst faltenlos und mit weißen Punkten oder Kreuzchen geschmückt. Die Wiedergabe reichgemusterter Stoffe, in deren Herstellung nachweisbar diese Jonier sehr gewandt waren, liebt dieser summarische Stil nicht. Die Leinenchitone werden oft durch weiße Farbe und parallele Vertikallinien (sog. Stoffcharakteristik) wiedergegeben; sie sind das Hauptkleidungsstück des griechischen Ostens. Erst die jüngeren Gefäße der Gattung gehen zur Darstellung der Gewandfalten über (vgl. S. 89).

Dieser jüngeren Phase der klazomenischen Vasenmalerei, die man etwa um das Jahr 560 ansetzen kann, gehören zum größten Teil die in Italien gefundenen Exemplare an. Neun in Form und Dekoration übereinstimmende Mischkessel (Deinoi), deren Hauptfriese die bekannten tanzenden Zecher, Silene, Kentauren und kämpfenden Helden zeigen, bilden das Bindeglied zwischen den älteren klazomenischen Vasen und einer sehr interessanten Gruppe von drei Amphoren fortgeschrittenen Stils, von denen sich eine

(nach der man die Gruppe benannt hat) in Northampton, die beiden anderen in München befinden (Abb. 57—59). Diese Gefäße tragen zwar in Form, Ornamentik, Dekoration und Figurenstil ganz jonischen Charakter, aber in strengerer, offenbar von der attischen Kunst beeinflußter Fassung; Ton und Firnis sind von attischer Vollendung, auch die typische Halsverzierung der attischen Amphoren, die rankenverbundene Guirlande aus abwechselnden gegenständigen Lotosblüten und Palmetten (vgl. Abb. 84) tritt hier auf. Keine der drei Amphoren hat mehr einen Tierfries; alle haben ein umlaufendes Bildfeld. Die eine der Münchener Amphoren zeigt auf der einen Seite, wie Hermes den Riesen Argos beschleicht und ihm die in eine Kuh verwandelte Jo wegnimmt (Abb. 58), auf der anderen jagende Kentauren (Abb. 59). Die Kreuzung zwischen jonischer Lebendigkeit und attischer Strenge ergibt ein wundervolles Resultat; wir haben eine der schönsten archaischen Vasen vor uns. Der listige Gott, die Unholde, die Kuh, die raumfüllenden kleineren Tiere sind als Stilgebilde und als Wirklichkeitswiedergabe gleich vortrefflich. Das Argosbild ist ganz zentral komponiert, das Kentaurenbild verleugnet seine Herkunft vom gereihten Fries nicht; aber diese ornamentalen Kompositionen sind voll Leben, sind zu köstlichen Situationen geworden.

Chiton und Mäntelchen des Hermes zeigen neben reicher Stoffcharakteristik schon Anfänge von Faltengebung. Die Körper zeigen große Fortschritte in der Beobachtung anatomischer Details, in der Wiedergabe der Bewegung; die Körperdrehung führt noch zu starken Kompromissen.

Die andere Münchener Amphora hat eine interessante Halsdekoration (Abb. 57), fortlaufende Spiralranken mit Palmettenfüllung; mitten im Ornament tummeln sich zwei Hasen. Fortlaufende Ranken sahen wir auf Fikelluravasen vom Henkel ausgehen (vgl. S. 82), ins Ornament eingestreute Tiere begegneten uns schon im althrodischen Stil (vgl. S. 77); diese altjonischen Tendenzen sind hier zu prächtiger origineller Wirkung gesteigert. Ein ähnliches Ornament mit eingestreuten Igeln und Hasen, von Straußenreitern flankiert, zeigt die Rückseite der Northamptonvase.

Dieser Höhepunkt der klazomenischen Vasenmalerei bedeutet für uns auch ihr Ende. Sie scheint um die Mitte des Jahrhunderts der attischen Rivalität unterlegen zu sein. Vielleicht sind auch klazomenische Maler nach Athen ausgewandert und haben unter attischer Flagge weitergearbeitet.



Abb. 58. Hermes stiehlt dem Riesen Argos die Kuh Io. Von einer Northampton-Amphora in München.



Abb. 59. Kentauren auf der Jagd. Von derselben Vase.

Ungefähr auf der Stilstufe der Northamptongruppe steht eine verwandte Vasenklasse von ausgesprochen ostjonischem Charakter: die „Cäretaner Hydrien". Die sämtlichen Gefäße dieser Gattung, etwa zwei Dutzend Hydrien (dreihenkelige Krüge), zu denen noch einige Amphoren kommen, sind in Etrurien, in Cäre, gefunden; der griechische Osten hat noch keine einzige „cäretanische" Scherbe geliefert. Die Fabrik teilt dieses Los mit einigen anderen Vasenklassen, an deren Entstehung auf griechischem Boden niemand zweifelt, der chalkidischen, der „tyrrhenischen" (s. S. 131), der Northamptonvasen (s. S. 91); der Stil ist rein jonisch, kleinasiatisch-jonisch, voller Motive, die nur verständlich sind, wenn die Verfertiger auf ostgriechischem Boden aufgewachsen sind. Doch muß die Möglichkeit zugegeben werden, daß nach Etrurien ausgewanderte Jonier diese Vasen in der neuen Heimat verfertigt haben. Vielleicht auch nur einer; denn die erhaltenen Gefäße bilden eine kleine geschlossene Gruppe, die ganz gut aus einer einzigen Werkstatt hervorgegangen sein kann.

Die Zeit, in der dieser Meister lebte, bestimmt sich ungefähr durch die Tatsache, daß „tyrrhenische" Amphoren mit diesen Hydrien zusammen gefunden wurden, die man nicht weit über die Mitte des sechsten Jahrhunderts hinabrücken möchte (vgl. S. 131), und durch Technik und Stil der Hydrien, die schon große Fortschritte aufweisen.

Die Technik hat den rotglänzenden Tonüberzug übernommen, der sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vom Festland aus den Osten erobert. Von der Gravierung wird reichlicher Gebrauch gemacht, auch zur Angabe des Konturs der Silhouette. Diese beschränkt sich prinzipiell nicht auf die Firnisfarbe; so erscheint der männliche Körper je nach der naturalistischen oder dekorativen Tendenz des Malers bald schwarz, bald dunkelrot, bald hellgelb, sehr oft auch weiß; ebenso variiert die Farbe des Haares und der Kleider. Der Maler sucht immer verschiedene farbige Flächen nebeneinander zu stellen und dieses Verfahren, zusammen mit der Polychromierung des Ornamentes, gibt den Cäretaner Hydrien ein fröhlichbuntes Aussehen von prächtiger dekorativer Wirkung. Das Weiß, das in diesem Farbenvorrat stark dominiert, wird nicht mehr auf den Tongrund gesetzt, sondern auf den Firnis; nicht mehr der Kontur wird mit ihm gefüllt, sondern Partien der Silhouette werden weiß überdeckt.

Die Dekoration der Gefäße (Abb. 61) ist über den Tierfriesstil weit



Abb. 60. Herakles tötet Busiris und sein Gefolge. Von einer Cäretaner Hydria in Wien.

hinaus; kein einziger Tierstreifen findet sich in der ganzen Gruppe. Wenige breite Ornamentstreifen treten dem umlaufenden Bildfeld zur Seite. Vor allem sind Stabmuster beliebt (an der Mündung, Schulter, am Fuß und an den Henkeln); sie erinnern, wie die ganze Form der Hydrien, an metallene Vorbilder. Strahlen umgeben den Unterteil des Bauches. Unter dem Bildfeld zieht sich eine stehende Lotos-Palmettenguirlande hin, deren breite Stilisierung ostgriechischen Charakter, Herkunft von der altrhodischen Ornamentik ebensowenig verkennen läßt, wie das Halsornament (Hakenkreuz, Spiralkreuz, Rosette). Verschlungene Efeuranken mit Blättern und Früchten treten neben die stilisierten Ornamente; die Schulter der Busirisvase (Abb. 60) zieren zwei wundervoll natürlich gebildete Myrtenzweige. Diese naturalistische Pflanzenornamentik ist im Osten zu Hause (vgl. S. 82 und 87).

Die Darstellungen, die den Hauptschmuck der Vasen bilden, sind immer voll köstlicher Naturbeobachtung und naivem Humor; keine typischen Dekorationen, sondern originelle Erfindungen. Sie stehen in ihrem breiten, kräftigen und gar nicht zierlichen Vortrag, ihrer gesunden Kraft und Drastik, ihrer Abneigung gegen Typik und Abstraktion der attischen Malerei diametral gegenüber. Die Szene, auf der der starke Herakles, der stämmige Kraftmensch mit dem Ringelhaar, den ungastlichen Pharao Busiris und sein feiges Gefolge ins Jenseits befördert (Abb. 60) spricht für sich

selbst; hier ist alles Drastik und Leben. Man beachte den Fortschritt in der Körperwiedergabe, besonders in der Zeichnung der Hände. Die Sage scheint schon früher von ostjonischen Malern dargestellt worden zu sein (Abb. 52); sie ist offenbar im Kreis der mit Ägypten verkehrenden ostjonischen Seefahrer und Handelsleute entstanden, zu dem auch unser Maler gehört haben muß. Seine Kenntnis des ägyptischen Menschenschlages, der ägyptischen Priestertracht, der schwarzen Rasse (Rückseite der Vase), die auf anderen Vasen auftretenden Affendarstellungen sind sicher afrikanischen Reiseeindrücken verdankt. Der Altar mit dem Volutenprofil weist charakteristische ostjonische Formen auf.

Ein zweites Heraklesabenteuer zeigt eine Pariser Vase (Abb. 61). Der Held hat den dreiköpfigen Höllenhund Kerberos (dessen drei Köpfe bezeichnenderweise in drei verschiedenen Farben gemalt sind) aus dem Hades heraufgeholt; aber den König Eurystheus reut der Auftrag angesichts der Ausführung, er verkriecht sich entsetzt in ein großes Weinfaß.

Die Haartracht des Eurystheus ist für den Stil charakteristisch; sie begegnet auch in der kleinasiatisch-jonischen Plastik dieser Zeit, auf den Säulenreliefs des kolossalen Artemistempels von Ephesos, die überhaupt enge Verwandtschaft zeigen, z. B. in der schon über die ersten Anfänge hinausgeschrittenen Faltengebung (auf unseren Abbildungen nicht sehr deutlich). Das feste Datum dieser Skulpturen (um 550) bestätigt unseren Ansatz der Cäretaner Hydrien.

Die übrigen Darstellungen bringen köstliche Sagenszenen, z. B. die Entführung der Europa (mit Landschaftsangabe), den Heimritt des trunkenen Hephäst in den Olymp, den Rinderdiebstahl des Hermeskinds; dann Ringer-, Jagd- und Kampfszenen. Damhirsch, Löwe, Greif, Flügelpferd und Flügelstier vertreten die reale und ornamentale Fauna Asiens. Aber die Tiere haben ihre heraldische Rolle ausgespielt und werden in Jagdszenen einbezogen; höchstens, daß zwei sich symmetrisch entsprechende Tiere, als Nachklang der alten Dekoration, die Rückseite des Bildfeldes einnehmen. Die Kampfszenen zeigen oft noch das alte Wappenschema, das auch der rossebändigende „Knieläufer" und das im Laufschritt gegenübergestellte Paar von Silen und Nymphe bewahren; aber die lebendige Motivierung läßt fast das ornamentale Schema, das der Jonier nun einmal liebt, vergessen. Der Umgang



Abb. 61. Herakles bringt Eurystheus den Kerberos. Cäretaner Hydria in Paris.

der Satyrn mit den Nymphen ist oft von entzückender Drastik; hier ist der Jonier offenbar in seinem Element. Die Tierwelt wird vortrefflich beobachtet; auch die Einstreuung ins Ornament (vgl. S. 91) kommt vor.

Ist bei den Cäretaner Hydrien die Möglichkeit der Herstellung in Italien zuzugeben, so ist es für die ,,pontischen Amphoren" so gut wie sicher, daß sie von Joniern in Etrurien gemacht worden sind, jedenfalls haben sich an sie lokaletruskische Nachahmungen und Fortsetzungen angeschlossen. Der Name ist ihnen von einer



Abb. 62. Der Hirte Paris erwartet die Göttinnen. Von einer pontischen Amphora in München (Vorderseite).

alten unrichtigen Hypothese geblieben, der Stil ist durchaus kleinasiatisch-jonisch. Im Gegensatz zu den cäretaner Vasen ist bei ihnen die Herkunft vom Tierfriesstil noch ganz deutlich. Sie sind also im ganzen genommen etwas älter als jene, wie auch der Gewandstil der Figuren beweist, der zunächst noch ganz faltenlos ist und erst allmählich zur Wiedergabe der Falten übergeht. Wir beschränken uns im folgenden auf die Amphoren, ohne zu verkennen, daß eine Reihe anderer Gefäßformen (z. B. Kannen, deren Form die der altrhodischen fortsetzt, Becher usw.) den Stil repräsentieren.

Die Form ist die Weiterbildung der altjonischen Amphoren mit abgesetztem Hals (vgl. Abb. 54/5); der Bauch ist schlanker geworden und nähert sich der Eiform, Fuß und Mündung erhalten das in konvexer Schwingung ausladende Profil. Die Dekoration steht zwischen Bildfeldvase und Streifenvase mitten inne; es laufen nämlich unter dem Schulterbild verschiedene Streifen ums Gefäß, meist ein Tierfries zwischen zwei breiten Ornamentbändern, darunter folgen Strahlen, das Halsbild ist mit Tierfiguren oder Ornamenten verziert. Eine ältere Phase stellen die Amphoren dar, die ausschließlich Tierdekoration und Ornamentstreifen aufzeigen; hier finden sich auch Ausläufer von Füllornamentik in Gestalt von Punktrosetten. Die Ornamentik ist außerordentlich reichhaltig, kombiniert Lotos und Palmette auf die verschiedenste Weise, vor allem mittels spiralartig gerollter Ranken, liebt Netzmuster, komplizierte Mäander mit Einstreuungen, Blattfriese u. a.; sie geht deutlich von der ostjonischen Ornamentik (etwa in der



Abb. 63. Priamos und Hermes führen Hera, Athena und Aphrodite zu Paris. (Rückseite).

Art der klazomenischen Sarkophage) aus. Die Tierdekoration, aus Panther, Löwe, Stier, Eber, Hirsch, Sphinx, Sirene, Greif, Menschenstier usw. bestehend, zeigt oft die Reihung, läßt also die Tiere hintereinander aufmarschieren; eine Spezialität des pontischen Stils ist z. B. der Fries gereihter Steinhühner. Doch ist auch das Wappenschema, im Fries und besonders als Halsbild, beliebt; das Hahnenwappen z. B. erscheint wiederholt, ebenso der heraldische Doppelpanther, die um einen Rankenbaum gruppierten Löwen u. a. Zeichnung und Haltung der Tiere zeigt allerlei jonische Eigentümlichkeiten; z. B. ist der Bauchstreif, den wir im korinthischen Kreis rot bemalt fanden, hier weiß gedeckt.

Die Vorliebe der Jonier für ornamentale Schemen macht sich auch im Hauptbildfeld, in den menschlichen Darstellungen, geltend. Kentauren sind wappenartig gruppiert oder parataktisch gereiht; Tritonen, Nereiden, Seepferde, berittene skythische Bogenschützen, galoppierende lanzenschwingende Reiter, in den Mantel gehüllte Männer mit Heroldsstäben folgen sich in gleichmäßiger Wiederholung. Daneben gibt es eine Reihe freierer bacchischer und mythologischer Szenen. Von den Sagendarstellungen ist eine der reizvollsten das Parisurteil auf einer Münchener Amphora (Abb. 62 und 63), das sich vom Reihenschema stark abhängig zeigt. Die von einem Hirtenhund bewachte Rinderherde und der königliche Hirt füllen das Bildfeld der einen Seite, die drei Göttinnen, geführt von Hermes und einem weißhaarigen Greis (wohl Priamos), das der anderen Seite. Den Kopftypus mit dem ovalen Auge und der zurückfliehenden Stirn, das lange üppige Haar, die Betonung des rückwärtigen Körperkonturs, die Verzierung der Gewänder mit

weißen (bzw. roten) Kreuzchen, all das sind jonische Eigentümlichkeiten, die wir schon kennen. Das Herdenbild verrät Beobachtung des Tierlebens; die weiße Färbung des mittleren Stieres dient der Abhebung. Die Umdrehung des Hermes zeigt noch starkes perspektivisches Unvermögen. Die züchtige Hera entfaltet erst im letzten Moment das über den Kopf gezogene Tuch; das temperamentvolle Mädchen Athena präsentiert sich mit Sturmhaube, Speer, Ägis und um die Hüften geknüpftem Mäntelchen; Aphrodite ist die typische jonische Halbweltdame mit Haube und Schnabelschuhen, durchsichtigem (mit dem ausgestrichenen Pinsel hergestelltem) Chiton und elegantem Plaid; die Rechte hält eine Blume, die Linke zieht den Chiton hoch, ein reizendes Doppelmotiv, das in der archaischen Malerei und Plastik immer wieder für junge Mädchen verwandt wird. Die Göttin geht zwar zuhinterst, aber man merkt, sie hat bei dem schönen Hirtenknaben die meisten Chancen.

Paris weidet seine Herde; Hermes führt die göttliche Trias heran; jener wendet sich um, sie zu mustern; Hera entschleiert sich, jede der drei Rivalinnen präsentiert sich von ihrer besten Seite — alle diese eigentlich aufeinanderfolgenden Momente drängt der archaische Maler, der es liebt, wenn möglichst viel passiert, zu einem Bild zusammen.

Die Gewänder — noch ganz faltenlos — zeigen Zipfelquasten, breite Säume und Kreuzchenverzierung. Daß mit dieser nur Buntheit im allgemeinen angedeutet werden soll, beweist das ebenso charakterisierte Fell des Panthers im Tierfries. Man hat sich reichgemusterte Gewänder vorzustellen, wie sie die subtilen Attiker wiederzugeben lieben (vgl. Abb. 84, 88, 91). Der flüchtiglebendige Stil unserer Vase und die Pinseltechnik bedingen eben eine ganz andere Stellungnahme zum Detail.

Die roten und die bei den Joniern so beliebten weißen Aufmalungen erstrecken sich über Ornament-, Tier- und Bildfriese und drängen die schwarzen Partien in der Gesamtwirkung stark zurück. Das bunte farbenfrohe Bild, das die pontischen Vasen dadurch gewinnen, paßt vortrefflich zu dem sinnlich-heiteren Charakter der jonischen Kunst.

Auf der Höhe der Parisvase — die übrigens von anderen Exemplaren der Gattung an Feinheit weit übertroffen wird — hält sich die italisch-jonische Gefäßmalerei nicht mehr lang. Die etwas jüngeren „pontischen“ Vasen, die den Faltenstil aufnehmen

und ausbilden, machen immer mehr den Eindruck von Dutzendware; die Buntheit geht zurück, die Ornamentik verwildert, der Figurenstil verroht. Auch in den Sujets macht sich das lokalitalische Element geltend. Der Kampf des Herkules mit der lanuvinischen Juno ist eine italische Sage; die vielen Flügeldämonen die jetzt auftreten, entstammen der etruskischen Mythologie.

Die Streifendekoration wird dann fallen gelassen; die Zukunft gehört der Vase mit dem umlaufenden Bauchstreif und der Bildfeldvase. Die Dekoration geht der attischen parallel, der jonisierende Stil nimmt ebenfalls attische Elemente auf. Die „pontische" Amphora steht also mitten inne zwischen der Ornamentvase des siebten Jahrhunderts und der jüngerarchaischen Bildvase.

Zur ostgriechischen Gefäßmalerei des frühen sechsten Jahrhunderts gehört auch die in einem etruskischen Grab des Polledrara bei Vulci gefundene Buccherohydria mit rot, weiß und blau aufgemalten mythologischen Szenen. — Die Buccherotechnik, eine prähistorische Erfindung (vgl. S. 13—17), färbt die Oberfläche des Gefäßes schwarz nicht durch Bemalung mit der Firnisfarbe, sondern mittelst Imprägnierung der Gefäßwand mit Holzkohle („Durchschmauchung"); durch Polieren mit glatten Steinen ist dabei in prähistorischer Zeit oft schon ein lebhafter Glanz erzielt worden, den jüngere Zeiten durch das einfachere Verfahren eines Überzuges hervorriefen. Bucchерogefäße sind im griechischen Osten in großer Zahl und verschiedener Qualität gefunden worden; Inschriften beweisen, daß Lesbos an ihrer Herstellung stark beteiligt war, wie ja die Äolis schon in prähistorischer Zeit die Technik ausübte (Troja II). Sie wurden auch in Mengen nach Sizilien und Etrurien exportiert. Die Etrusker liebten diese Technik, die bei ihnen alteinheimisch war, außerordentlich und bereicherten ihre heimische Industrie unter dem Einfluß der importierten Vorbilder. Da diese Ware meist schmucklos oder reliefartig verziert ist und bemalte Gefäße wie die Polledraravase sehr selten sind, gehört sie hier nicht zum Thema, ebensowenig wie die vielen schmucklosen oder nur mit Reifen verzierten Gefäße in Firnistechnik, die, wie die Formen beweisen, gerade im Anfang des sechsten Jahrhunderts in Ostjonien ein beliebter Fabrikations- und Exportgegenstand waren und in Italien eifrig imitiert wurden.

Man schließt die Betrachtung dieser kleinasiatisch-jonischen Vasen nicht gern, ohne die Frage nach ihrem Verhältnis zur großen

Malerei aufzuwerfen. Verschiedene antike Nachrichten lassen diese östliche Malerei mit der sikyonisch-korinthischen wetteifern; allerdings können wir die Mitteilung von einem großen Schlachtenbild, das Bularchos von Samos schon mitten im siebten Jahrhundert, zur Zeit des altrhodischen Stils, gemalt haben soll, nicht recht in unserer Phantasie beleben. Die klazomenischen Sarkophage mit ihrer Silhouettentechnik hat man mit Unrecht als Reflex der jonischen Wandmalerei bezeichnet; eher erinnert die Buntheit der cäretaner und pontischen Vasen und die z. B. bei der Parisvase beliebte Aufmalung von Details auf den hellen Grund an jene Fresken. Dies beweisen die Wandgemälde der etruskischen Kammergräber des sechsten Jahrhunderts, die deutlich unter starkem Einfluß der jonischen Vorbilder entstanden sind. Sie zeigen zwar, daß die Vasen die Fortschritte der Zeichenkunst getreu wiederspiegeln, daß aber bei ihnen eine ganz andere Technik eine ganz andere Wirkung bedingt. Die Wandgemälde malen auf hellen Grund mit Rot, Dunkel- und Hellbraun, Blau und Grün. Die Körper der Männer sind rotbraun, die der Frauen, Kinder und vieler Tiere mit einem ganz hellbraunen Ton wiedergegeben; das Weiß des Vasenmalers liebt der Wandmaler so wenig, als das der Firnistechnik eigene Schwarz. Meist stehen die farbigen Flächen in einfachem Akkord nebeneinander. Noch eine zweite Schranke der dekorativen Gefäßmalerei sehen wir die Wandmaler durchbrechen: die Gebundenheit des Raumes und die Zurückdrängung des landschaftlichen Elementes. Einzelne der etruskischen Fresken zeigen Meerlandschaften mit hohem Himmel, auf denen die Figurenwelt stark zurücktritt. Das Meer ist eine dunkle Fläche mit welligem oberem Abschluß, über dem Fische und Wasservögel dargestellt sind; die Luft wimmelt von Vögeln; aus dem Meer ragen pflanzenbewachsene Felsen, auf denen sich Menschen bewegen, über die Flut fahren Boote. Perspektive fehlt noch ganz, alles breitet sich in einem Plan aus. Den Einfluß solcher tierbevölkerter Landschaftsbilder erkennen wir jetzt auf Vasenszenen; z. B. auf der cäretaner Europavase, auf der die Entführte über das nur durch einen Delphin angedeutete Meer auf einen baumbewachsenen Berg, die Insel Kreta, zureitet. Der Vasenmaler kann das Meer und den hohen Himmel nicht brauchen; die Figur füllt bei ihm den Raum, wobei der bewaldete Berg natürlich lächerlich klein gerät. — Die Darstellung der Vegetation gerät dem Wandmaler jetzt, wenn man auf Perspektive keinen Anspruch

erhebt, vortrefflich. Die Bäume breiten ihre Äste und die Äste ihre Blätter ganz in die Fläche aus, ein Wald wird durch ein paar nebeneinandergestellte Bäume angedeutet; aber Einzelheiten werden oft fein beobachtet. Die Vasen, welche in früheren Zeiten zwischen Vegetation und Ornament keinen rechten Unterschied gemacht hatten (vgl. das protokorinthische Beispiel Abb. 30) verraten jetzt freilich nur ganz gelegentlich etwas von diesem Fortschritt. Die Landschaften stehen natürlich hinter den reinen Figurenbildern an Häufigkeit ganz und gar zurück.

Eine glänzende Vasenfabrik, die durch Stil und Inschriften sich als jonisch erweist, hat man auf Grund ihres engen Zusammenhanges mit der attischen und chalkidischen Fabrik näher nach dem Festland zu, auf den Kykladen, lokalisiert: die Gruppe der Würzburger Phineusschale. Einige Halsamphoren, die der nämlichen Fabrik angehören müssen, repräsentieren ihre älteste für uns erkennbare Phase. Sie zeigen das Ausklingen der Streifen- und Tierfriesdekoration, indem sie nämlich meist mit einem umlaufenden Hauptstreifen und einem kleineren Schulterstreifen (oder auch mit einem Sockelstreifen unterm Hauptbild) verziert sind, in denen meist zwei Tiere ein mittleres Tier, eine sitzende Sphinx, eine menschliche Figur wappenartig flankieren; der Tierstreif (besonders der Schulterstreif) wird auch durch einen Reiterfries ersetzt. Spärliche Rosetten, oft ganz flüchtig gezeichnet, stellen letzte Ausläufer der Füllornamentik dar. Die ins Bild hängende Knospe ist uns schon als jonisches Gemeingut dieser Zeit bekannt; der Knospenfries (am Hals) ist für diesen Kunstkreis charakteristisch. Neben Streifenvasen gehen Bildfeldvasen mit demselben Dekor (z. B. Hahnenwappen) her. Stabmuster an der Schulter und Strahlen über dem Fuß sind typisch.

Die Tierdarstellungen sind oft äußerst lebendig, z. B. vergessen die Tiere ihr heraldisches Dasein gelegentlich, überfallen einander und führen bissige Kämpfe. Wichtig ist das Vorkommen des behelmten Kriegers mit Kopf in Vorderansicht.

Jünger als die Amphoren sind die Schalen, die den eigentlichen Bestand dieser Gruppe bilden; wundervoll geformte Gefäße (Abb.64), deren Außenseiten immer mit einem Paar Augen verziert sind, zu denen noch die stark stilisierte Nase und die Ohren treten. Diese Augendekoration auf Vasen hat sicher ursprünglich apotropäischen (geisterabwehrenden) Charakter gehabt; sie ist schon in primitiver



Abb. 64. Inseljonische Augenschale in München.

Form auf spätgeometrischen Kykladenvasen (unter dem Henkel), an der Mündung rhodischer Kannen und auf dem Euphorbosteller (Abb. 50) zu konstatieren. Der Platz zwischen und neben den Augen wird oft von Figuren ausgefüllt, z. B. auf einer Münchner Schale von einer Athenabüste (Abb. 65) mit rotgemalten Wangen; auf der Phineusschale treiben vier köstliche Pärchen (pferdehufiger Silen und Nymphe) ihr Unwesen. Die Mitte der Innenseite nimmt eine Silensmaske ein, die auf diesem Prachtstück — leider ausnahmsweise — von einem umlaufenden Bildfries (Abb. 66) umrahmt wird. Der Fries wird deutlich in zwei Szenen zerlegt durch das Mauerwerk mit dem Rebstock und dem Löwenkopf; offenbar ein Zauberbrunnen, der dem vergnügten Satyr Wein in seine Schale spendet. Ein Löwe, ein Panther, zwei Hirsche ziehen den Wagen des Weingottes und seiner Gemahlin. Auf dem märchenhaften Viergespann treibt ein Satyr Unfug; zwei Kollegen von ihm sind ganz von ihrer Pflicht abgelenkt durch den Anblick dreier Nymphen, die sich im Wald an einer Quelle baden: ein Löwenkopf speit in ein Becken das Wasser, mit dem sie sich übergießen; ihre Kleider haben sie aufgehängt. Das andere Bild zeigt den blinden König Phineus, dem die Harpyien die Speisen vom Tisch weggenommen haben, nach denen er vergebens tastet; die wackeren Boreassöhne verfolgen die frechen Diebinnen durch die Lüfte übers Meer.

All das ist so fabelhaft lebendig, originell, drastisch erfaßt, wie es nur einem Jonier gegeben war. Man vergißt fast die unvermeidlichen Altertümlichkeiten in der Körperdrehung (die bei den verkleideten Figuren oft verdeckt sind), in der Zeichnung der

Hände, im Flugmotiv usw. über der Verlebendigung der Bewegungen, dem Fortschritt der anatomischen Beobachtungen, der reizvollen Auffassung des weiblichen Aktes, des Tier- und Pflanzenlebens. Das Gesicht des Phineus (in Vorderansicht!) war rot bemalt, was bei den Satyrn wiederkehrt, wie die Angabe des Schlüsselbeines und der Brustmuskeln. Die Wiedergabe der Augen will Blindheit andeuten; bei den übrigen männlichen Wesen ist das Auge durch eine Kreislinie mit seitlichen kleinen Strichen dargestellt; hierin — wie in manchen anderen Details — entfernt sich dieser Stil vom ostjonischen und nähert sich dem attischen (vgl. S. 66).



Abb. 65. Kopf der Athena, zwischen den Augen einer gleichartigen Schale in München.

Der Übergang zur Faltengebung ist ganz deutlich. Die Chitone sind meistens noch ganz faltenlos; der des Dionysos ist weiß und zeigt Stoffcharakteristik, die Harpyien haben gemusterte Gewänder mit breiten Säumen, die Boreaden haben kurzen, rundlich ausgeschnittenen Chiton, der wie der lange der Frauen mit roter Farbe gedeckt ist. Zu diesen drei „älterschwarzfigurigen" Arten der Gewandwiedergabe treten zwei wichtige Neuerungen: der Mantel des Phineus ist durch rote Bemalung in verschiedene farbige Streifen zerlegt, der des Dionysos und der Frauen zeigt Anfänge von Faltengebung. Eine schon öfter konstatierte jonische Eigenart ist die Ausprägung der Körperformen durchs Gewand hindurch. Der hier in seinen Anfängen stehende Faltenstil macht die Entstehung der Vase rund um 560—50 wahrscheinlich.

Diese jonischen Augenschalen zeigen die Übernahme der vollendeten „attischen" Technik des Tons und Firnis. Das Weiß wird schon in der Amphorengruppe schwarz untermalt, d. h. auf die Firnissilhouette aufgetragen.

Auch die Stilstufe der Phineusschale scheint durch Amphoren derselben Fabrik vertreten zu sein. Verwandt, aber nicht derselben Herkunft sind einige andere Gefäße, die durch Stil und Inschriften in den Bereich der Kykladenkeramik gezogen werden. Leider läßt sich diese keramische Industrie auf den Inseln nicht

an eine der Fabriken des siebten Jahrhunderts (vgl. S. 69ff.) anknüpfen.

Gefunden wurden diese Vasen fast ausschließlich in Etrurien; ebenso wie eine wichtige der „Phineusfabrik" eng verwandte, in über 100 Exemplaren vertretene Vasenklasse, die sich auf Grund ihrer Inschriften in Chalkis auf der Insel Euböa hat lokalisieren lassen. Ihr enges Verhältnis zu den „Phineusvasen" einerseits, zu den attischen und korinthischen andererseits stimmt dazu vortrefflich. Wie die Phineusvasen verbinden die chalkidischen jonische Lebendigkeit der Figurenzeichnung mit der vollendeten attischen Firnis- und Tontechnik. Sie stellen, möchte man sagen, die westlichste Brechung jonischer Kunst dar. Flotte lebendige Zeichnung, Vorliebe für dekorative Schematik, Freude an der Buntheit verbindet sie mit den östlicheren Verwandten, deren originelle Köstlichkeit und Unbefangenheit sie freilich nicht erreichen; die Technik, die strengere Stilisierung, die neben den dekorativen Arbeiten stark hervorbrechende Erzählerlust und typenbildende Kraft, viele Einzelheiten der Zeichnung hängen mit der festländischen Kunst zusammen.

Die Beurteilung der Vasenklasse ist durch die Tatsache erschwert, daß die überwiegende Mehrzahl der Gefäße noch unveröffentlicht ist. Die bekannten Stücke gehören etwa dem zweiten Viertel des sechsten Jahrhunderts an. Die Höhe der Technik, die vollendeten Gefäßformen, das Untermalen des Weiß mit Firnis verbieten eine höhere, das spärliche Auftreten der Gewandfalten eine spätere Ansetzung. Vorstufen und Fortsetzung der Fabrikation kennen wir nicht.

Entwicklungsgeschichtlich, wenn auch natürlich nicht immer absolut älter sind die Gefäße, die das Ende des alten Tierstreifenstils darstellen. Es sind vor allem Halsamphoren, deren Dekorationsprinzipien völlig übereinstimmen mit denen der „Phineusamphoren" (vgl. S. 103) und deshalb hier nicht wieder aufgezählt zu werden brauchen. Die antithetische Gruppe feiert hier (im Schulter- und im Bauchstreif) Triumphe. Das Festhalten am dekorativen Schema führt dabei oft zu Kompromissen mit dem immer stärker werdenden Bedürfnis nach menschlichen Darstellungen: Mantelfiguren, Tänzer, ja abgekürzte Frauenreigen treten zwischen die Tiere. Die höchste technische und stilistische Vollendung erfährt diese Gruppe in fortgeschritteneren Gefäßen wie der Würzburger Amphora (Abb. 67). Die Form ist typisch chal-



Abb. 66. Phineus. Dionysos. Innenfries einer inseljonischen Augenschale.

kidisch; nicht die Tatsache der Halsamphora, sondern ihre Nuance, die zwischen den weniger streng geschwellten Formen des jonischen Ostens und den abstrakteren attischen die Mitte hält, eine glückliche Mischung attisch-mathematischen und jonisch-sinnlichen Formempfindens, wenn man die Ausdrücke recht verstehen will. Die Dekoration stellt die letzte und feinste Ausbildung der ornamentalen Streifendekoration des siebten Jahrhunderts dar. Sie ist „sinnlos", will nichts erzählen, nur schmücken. Die ganze Vase ist mit Streifen überzogen; aber es dominiert ein Hauptbildstreif, der den Bauch der Vase umzieht; auf der rasch zurückfliehenden Schulter erscheint ein kleinerer Streif, gegen den Hals mit Stabmuster abgesetzt, auf dem sich verjüngenden Unterteil des Bauches eine Knospenguirlande, eine Zickzackreihe und der typische Strahlenkranz; den (sonst oft mit Punktrosetten oder einer Knospenkette verzierten) Hals schmückt eine verschlungene Palmettenlotosguirlande. Wenn man Reiterdarstellungen zur Tierfriesdekoration rechnen will, so herrscht diese noch durchaus: im Reiterfries der Schulter als Reihung, auf den beiden Hauptbildern als antithetische Gruppe. Zu den Seiten eines reichverschlungenen Palmetten-Knospenornaments stehen sich auf der einen Seite der Vase zwei Hähne gegenüber (Hahnenwappen), auf der anderen Seite zwei Reiterpaare; das Faktum, daß der Knappe rechts reitet, ist dabei der Symmetrie nicht geopfert. Zur Raumfüllung dienen ein paar Rosetten, eine ins Bildfeld hängende Knospe und ein fliegender Vogel. Die technische Ausführung dieser wundervoll proportionierten Dekoration ist vollendet, die reiche Anwendung roter Farbe für Figuren und Ornament verleiht der Vase die für die Fabrik charakteristische Buntheit.

Auf dieser Stufe der chalkidischen Vasenmalerei gewinnen die eigentlichen Darstellungen die Oberhand über die ornamentale Verzierung. Mit der Würzburger Amphora stimmt eine Pariser völlig überein, nur daß der Hauptstreif eine mythologische Szene trägt (Abb. 68, nach einer alten Zeichnung, die mit ihrem Bedürfnis nach „Himmel" den oberen Abschluß des Bildes ganz falsch wiedergibt: die Linie geht in Wirklichkeit horizontal durch die Hörner der Rinder, streift die Ägisschlangen und das Haupt der Athena, durchschneidet die drei Helmbüsche und geht über den Flügel weg). Herakles, muskulös und breitschenklig, mit dem kurzen in chalkidischer Art rundlich ausgeschnittenen Chiton und dem Löwenfell angetan, hat seinem wohlgefüllten Köcher



Abb. 67. Chalkidische Amphora in Würzburg.

einen Pfeil entnommen, den er, weit ausschreitend, auf den geflügelten dreileibigen Geryones absendet. Der Mangel an Distanz zwischen dem Schützen und seinem Opfer wird noch nicht empfunden. Der Riese zückt mit den drei erhobenen Rechten drei Lanzen gegen ihn; das Schildzeichen des fliegenden Adlers (der übrigens in der Abbildung sich vom Tongrund abheben müßte) kehrt in diesem Stil immer wieder. Der Hirte Eurytion und der Hund liegen schon tot am Boden. Die Göttin Athena im langen Chiton, mit der schlangenumsäumten Ägis auf dem Rücken und der Lanze in der Rechten, sieht ihrem Liebling zu; ihre Linke ist

in archaischem Gestus vorgestreckt. Der Kampfpreis, des Geryones berühmte Rinderherde, tummelt sich im Hintergrund; die fünf Rinder, deren Überschneidungen tatsächlich diesen Eindruck hervorrufen, hat der Maler durch Verteilung des Rot und Schwarz und durch weiße Bemalung des vorderen Stieres zu einer bunten, aber klaren Gruppe vereinigt. Von der roten Farbe macht er auch sonst einen häufigen Gebrauch, immer in klarer dekorativer Absicht. Der Mangel an Perspektive macht sich überall geltend, in der Halsdrehung der Rinder, der Wiedergabe nur eines Hornes, in der merkwürdigen Zeichnung des weiblichen Körpers (Thorax von vorn, dabei Seitenansicht der näheren Brust) usw. Das männliche Auge ist rund, das weibliche oval (wie im attischen Stil). Die Gewänder sind faltenlos; keine Verzierung stört die dekorative Wirkung der breiten roten Flächen. Der Szenenreichtum ist ein allgemein archaischer Zug (vgl. S. 100), die lebendige Auffassung und klare Verteilung auf der Gefäßwand ein Vorzug der chalkidischen Kunst. — Die Rückseite der Vase nimmt die Darstellung eines Viergespannes ein, das streng nach dem symmetrischen Prinzip, gewissermaßen im ,,Wappenschema", komponiert ist: die Pferde erscheinen in Vorderansicht (vgl. dazu S. 122), die Köpfe sind ins Profil gedreht und zwar in symmetrischer Entsprechung; auch der Wagen und der behelmte Lenker sind von vorn gesehen, zwei fliegende Vögel füllen den Raum über den Pferden. Die Darstellung kehrt ganz identisch auch sonst in diesem Stil wieder, nur ist der Kopf des unbehelmten Lenkers, dessen Facezeichnung schwieriger wäre, ins Profil gedreht.

Noch eine dritte Halsamphora desselben Typus (in Leiden) sei genannt, die den Zusammenhang mit dem Osten besonders deutlich macht: ihre Schulterbilder zeigen die bekannten burlesken Tänzer, der Hauptstreif einen umlaufenden Chor von Silenen und Mänaden in der Art der Phineusschale; der Wechsel der schwarzen Gesellen mit den rotgewandeten weißen Mänaden ist ein dekorativer Effekt ersten Ranges.

Ein Teil der Halsamphoren firnißt die Partie über den Strahlen schwarz; bei den ,,Bauchamphoren" (bei denen Hals und Bauch ineinander übergehen) ist, außer Strahlen und Halsband, das aus dem Firnis ausgesparte Bildfeld der einzige Schmuck. Eine Münchner Vase dieser Art (Abb. 70) stellt die Tötung des Kyknos durch Herakles dar: der Sohn des Ares stürzt blutend und brechenden Auges zu Boden, die Rechte bittflehend an des Geg-



Abb. 68. Herakles und Geryoneus. Von einer chalkidischen Amphora in Paris.



Abb. 69. Herakles und Geryoneus. Von einer chalkidischen Bauchamphora in London.



Abb. 70. Herakles tötet Kyknos. Von einer chalkidischen Bauchamphora in München.



Abb. 71. Chalkidische Hydria in München mit der Tötung des Typhon durch Zeus.

ners Kinn legend: der aber kennt kein Erbarmen, tritt Kyknos in die Kniekehle, packt ihn mit der Linken an der Gurgel und ersticht ihn mit dem Schwert. Eine zweite Bauchamphora, in London (Abb. 69), zeigt wieder das Geryonesabenteuer, aber in ganz anderer nicht minder origineller Auffassung als die Pariser Halsamphora (Abb. 68). Links steht Athena im Peplos (dessen Überfall mit Säumen verziert ist) und rotem Mantel, als Zuschauerin, beide Hände ausgestreckt. Herakles im roten Chiton und der punktverzierten Unterjacke packt mit der Linken den Feind am Helm, mit dem Schwerte in der Rechten durchstößt er seine Kehle. Geryones sinkt sterbend in die Knie; zweien seiner Köpfe (von denen einer in der charakteristischen Vorderansicht erscheint) ist schon der Garaus gemacht, der dritte ist eben an der Reihe. Die Fülle des Geschehens, die Ernsthaftigkeit und Deutlichkeit der Wiedergabe ist so recht archaisch und kehrt besonders bei einem Hauptstück der Gattung (in der Sammlung Hope) wieder,



Abb. 72. Chalkidischer Knopfhenkel-Napf in Neapel. Streit des Herakles und Apollon um den Dreifuß.



Abb. 73. Achilleus und Troilos. Von einer Flasche des Korinthers Timonidas in Athen.

wo erregte Kämpfe um den Leichnam des Achilleus (mit toten und fallenden Kriegern in Vorderansicht) durch die reizende Szene unterbrochen werden, wie Sthenelos, so achtsam er nur kann, dem Helden Diomedes den Finger verbindet.

Die Darstellungen auf den chalkidischen Vasen stehen nicht immer auf der gleichen Höhe der Erfindung und sind oft sehr äußerlich komponiert und flüchtig behandelt. Aber sie sind immer handwerklich brillant, farbenfreudig und vom größten dekorativen Effekt. Die besseren Stücke sind den meisten gleichzeitigen attischen Vasen in Technik, Form, Dekoration und lebendiger Auffassung der menschlichen Welt überlegen.

Außer den beiden Amphorentypen, von denen die Bauchamphora offenbar der jüngere ist, hat die chalkidische Fabrik noch eine Reihe anderer Formen geliefert, von denen besonders die Hydria mit wagrechter Schulter und starker Verjüngung des Bauches nach unten (Abb. 71) genannt sei, weil sie bis in Einzelheiten, besonders der Henkelbildung, mit einem Typus bronzener Hydrien übereinstimmt, die damit den gefeierten toreutischen Werkstätten von Chalkis zugewiesen werden können. Ein Napf mit Knopfhenkeln in Neapel (Abb. 72; vgl. zu dieser Henkelform die attische Schale, Abb. 87, die einer chalkidisierenden Gruppe angehört), mit der Darstellung des Dreifußraubes, zeigt Anfänge von Faltengebung („Mantelfalten" und „Schwalbenschwanzfalten"); die raumfüllenden Rosetten scheinen sich in diesem Stil länger als sonst gehalten zu haben. Über diese Stilstufe, die ungefähr den Cäretaner Hydrien entspricht, können wir die Fabrik nicht hinausverfolgen.

Die Veröffentlichung der vielen unpublizierten Gefäße würde einer Charakterisierung der chalkidischen Fabrik natürlich eine ganz andere Basis verschaffen.

Korinth, der Vorort des Peloponnes und mächtige Rivale



Abb. 74. Jäger mit Hund. Korinthisches Tontäfelchen in Berlin.

in Handel und Industrie, zeigt in seiner jüngeren Keramik vielfache Beziehungen zu Chalkis auf. Wir haben diese Keramik bis ins sechste Jahrhundert hinein (vgl. S. 59) eine ausgesprochene Tierfriesdekoration pflegen sehen, sahen aber die figürlichen Darstellungen häufig den ornamentalen Stil durchbrechen und schließlich die Oberhand gewinnen. Dieser Prozeß vollendet sich im sog. rottonigen korinthischen Stil, der, außer der Verbesserung der Technik, sich durch das Aufkommen neuer Gefäßformen und Dekorationsprinzipien schon äußerlich vom helltonigen älterkorinthischen unterscheidet. Den Übergang zeigt vor allem eine Reihe von „Kolonettenkratern" (Abb. 75), deren breite Fläche dem neuen Stil ein willkommenes Feld für seine Darstellungslust liefert. Stabwerk (am Schulteransatz) und Strahlen (über dem Fuß) sind die hauptsächlichsten ornamentalen Verzierungen. Den oberen Teil des Bauches ziert ein breiter, meist umlaufender Bildstreif, zu dem gewöhnlich ein Sockelstreif tritt. Eine Reihe dieser Gefäße hat noch ausschließlich die alte Tierdekoration; aber immer mehr ziehen sich diese Tiere auf die Rückseite, unter



Abb. 75. Korinthischer Krater mit Reitern, in München.

die Henkel, in den Sockelstreif zurück; die Füllrosetten werden immer seltener. Das Wappenschema (z. B. Hahnenwappen) ist sehr beliebt; die Reihung vertritt der Reiterfries, der immer mehr an die Stelle der Tierstreifen tritt. Die menschlichen Darstellungen zeigen z. B. den alten Chor burlesker Tänzer (vgl. Abb. 38); sehr beliebt sind schematische Kampfdarstellungen (z. B. Zweikämpfe und Reiter in der Art von Abb. 39, geduckte Kämpfer und Gefallene), die durch vielfache Überschneidungen der Figuren manchmal zu lebhaftem Schlachtengewimmel gesteigert werden; dann Reiterzüge mit raumfüllenden Vögeln, wie auf den chalkidischen Vasen; die Ausfahrt zur Schlacht usw. — Gelage, oft mit Zuziehung von Frauen, sind ein Lieblingsthema dieser Kunst. Das Hauptstück ist ein Pariser Krater, auf dem, der Namensbeischrift zufolge, der Besuch des Herakles bei Eurytios, dem König von Oichalia, dargestellt ist (Abb. 76), dessen Tochter Jole dabei des Helden Wohlgefallen findet. Eine der beliebten korinthischen Bankettszenen ist ganz äußerlich zur mythologischen Darstellung gestempelt, Herakles nicht weiter individualisiert. Jeder der Zecher hat seinen Hund ans Bettbein angebunden. Rechts unter dem Henkel steht ein Kessel auf hohem Untersatz mit einer Kanne zum Schöpfen, zwei Köche zerhacken Fleisch. Die Rückseite stellt eine durch Wiederholung des Zweikampfschemas gebildete Schlacht dar mit Zufügung raumfüllender kniender Bogenschützen, unter dem anderen Henkel betrachten Diomedes und Odysseus bestürzt den toten Aias, der sich an dem im Boden steckenden Schwert sehr anschaulich aufgespießt hat. Die Freude der Zeit an Kampf, Schmaus und Trunk, an drastischen Szenen, ihre Schilderungs- und Erzählerlust, ihre Vorliebe für feste Typen ist hier so recht deutlich.

Die Technik der Figurenzeichnung ist wichtig: während Rück-



Abb. 76. Herakles bei Eurytios. Reiter. Von einem korinthischen Krater in Paris.

seite und Sockelfries die entwickelte schwarzfigurige Technik zeigen, deckt der Hauptfries die Gesichter der Männer rot, gibt das Fleisch der Jole, die Tische und Klinen, sowie einen der Hunde in Umrißzeichnung. Die rote Färbung des männlichen Gesichtes stammt aus der „Monochromie“ (vgl. S. 66), kommt auf den älterkorinthischen Vasen vor und hält sich dann nicht mehr lang; die Umrißzeichnung der Frauen, Geräte, Tiere ist ebenfalls der Wandmalerei eigen. Wir täuschen uns nicht, wenn wir als ein Lieblingsthema der altkorinthischen Wandmaler opulente Bankettszenen annehmen, wie sie für die jonischen gesichert sind.

Auch der Auszug zur Schlacht erscheint mythologisch individualisiert: auf dem Berliner Krater mit der Ausfahrt des Amphiaraos (Abb. 77). Der Held besteigt, zornig sich umschauend, den Wagen; die Sehergabe, das Unglücksgeschenk der Götter, läßt ihn den nahen Tod erschauen, in den er, eidlich an den Schiedsspruch seiner Gemahlin Eriphyle gebunden, mit offenen Augen zieht. Seine Familie ist vors Haus getreten, um Abschied zu nehmen; Eriphyle trägt das Halsband in der Hand, um das sie von ihrem Bruder Adrastos zur Aussendung des Gatten bestochen worden ist. Der Wagenlenker Baton erhält seinen Abschiedstrunk. Ein alter Diener hockt, nichts Gutes ahnend, am Boden; ihm hat vielleicht der Herr geboten, den Knaben Alkmaion zur Rache an der Mutter zu erziehen. Die Mischung von Typik und Charakteristik in der Wiedergabe des wundervoll dramatischen Stoffes ist echt archaisch. Der Palast des Amphiaraos ist durch zwei nebeneinander gestellte Fassaden wiedergegeben. Die Tierwelt, die in die Darstellung eingestreut ist (Eidechsen, Igel, Hase, Skorpion,

Schlange, Vogel), stammt, wenigstens zum Teil, aus dem älteren Stil (vgl. die Eidechse auf der protokorinthischen Vase Abb. 30); Igel und Hase kehren dann z. B. im Ornament der Northamptonvase (vgl. S. 91) wieder, sind also vom peloponnesischen Kunstkreis in den jonischen eingedrungen. — Die Rückseite der Vase stellt Leichenspiele zu Ehren des Pelias dar: einen Ringkampf in dem alten Dreieckschema (vgl. S. 64) und ein durch Überschneidungen zu lebhafter Wirkung gesteigertes Wagenrennen. Die Vereinigung der beiden inhaltlich nicht zusammenhängenden Sagenszenen findet sich sowohl auf anderen Vasen der Zeit, als auch auf einem von Pausanias beschriebenen Prachtwerk korinthischer Kunstindustrie, der reich mit Sagenszenen geschmückten hölzernen Lade, die im Anfang des sechsten Jahrhunderts vom korinthischen Herrschergeschlecht der Kypseliden nach Olympia gestiftet wurde. Die Tatsache beweist, wie in archaischer Zeit einmal geschaffene Typen mythologischer Szenen von Hand zu Hand, von Fabrik zu Fabrik gehen, ohne Sorge um ein geistiges Urheberrecht, ohne Verwischung der Bezugsquelle, ohne peinliche Imitation.

Das Fleisch der Frauen, die langen Chitone der Männer, manche Pferde (die sich gegen andere abheben sollen) sind auf der Amphiaraosvase wie auf den meisten jüngerkorinthischen Gefäßen mit weißer Farbe wiedergegeben, mit der, in älterschwarzfiguriger Art, nicht die Silhouette gedeckt, sondern Umrißzeichnung gefüllt ist. Die Umrißzeichnung ist nachweisbar die Vorstufe dieses Verfahrens; als die dunklere wärmere Färbung des Tons erfunden wurde, hoben sich die Frauen, die Schimmel, die Leinenkleider nicht mehr hell genug ab, und indem man diese Flächen weiß deckte, gewann man auch klare Silhouetten, die, mit den schwarzen Firnisfiguren und den häufig angewandten roten Flächen, der Vase das in dieser Zeit beliebte kräftig bunte Aussehen verliehen.

Eine noch helltonige Flasche in Athen mit der Inschrift „Timonidas hat mich gemalt" (Abb. 73) zeigt die Vorstufe deutlich: das Fleisch der Frauen, die Leinenchitone der Männer (die der Frauen würden sich nicht abheben), ein (vor einem schwarzen stehendes) Pferd sind in Umrißzeichnung wiedergegeben. Dargestellt ist ein Lieblingsstoff der griechischen Vasenmaler, die Troilossage. Achilleus lauert geduckt hinter einem Baum auf den trojanischen Königssohn, der seine Pferde aus der Stadt her-



Abb. 77. Ausfahrt des Amphiaraos. Von einem korinthischen Krater in Berlin.

aus zum Brunnen führt, aus dem auch seine Schwester Wasser schöpft. Es ist lehrreich, die Darstellung mit der Chigivase (Abb. 32 und 33) zu vergleichen, wo die hellen und dunklen Pferde sich ebenso abheben und der hinterm Baum lauernde Mann im selben Motiv erscheint. Timonidas hat zur selben sikyonisch-korinthischen Wandmalerei enge Beziehungen, von der auch der Meister der Chigivase gelernt hat; aber er ist jünger, „schwarzfiguriger". Die Füllornamentik hat er über Bord geworfen; die Farbgebung steht zwischen Chigi- und Amphiaraosvase in der Mitte; die eckige Ausbreitung der Arme im Raum, die auf der Chigivase und dem Reiter des Praisostellers (S. 45) auffällt, ist gemildert. Das Auge der Männer ist der schwarzfigurigen Ritztechnik gemäß rund, während die Chigivase noch die natürliche in der großen Malerei nie verlassene ovale Formgebung zeigt, die auch auf den rotbemalten Gesichtern des älterkorinthischen Stiles noch sehr häufig ist.

Zur Zeit, als Timonidas die Troilosflasche bemalte, war der älterkorinthische Tierfriesvasenstil sicher noch im vollen Gang. Aber neben dieser Ware gingen die Ausläufer des protokorinthischen Stils und die Vorboten des jüngerkorinthischen Stils her und hielten den Zusammenhang mit der großen Figurenmalerei aufrecht.

Von Timonidas ist noch in Resten ein zweites Werk bekannt, eine kleine tönerne Votivtafel mit hellem Malgrund (Abb. 74), die mit einer Unmenge anderer bei Korinth gefunden wurde. Der rot bemalte Chiton des Dargestellten ist rundlich ausgeschnitten, ähnlich wie später auf den chalkidischen Vasen. Sein Körper ist tongrundig gegeben; daß die korinthische Keramik in der dunkeln Tönung des männlichen Körpers nicht ganz konsequent war, beweisen auch jüngere Vasen, auf denen sich weiß bemalte Männer von dunkleren abheben. Der Körper des Mannes zeigt, auf welcher Stufe anatomischer Wiedergabe die Malerei jener Zeit stand, und welchen Fortschritt sie über die durch den Praisosteller (Abb. 26) repräsentierte kretische Vorstufe gemacht hat. Leider versagt er für die oberen Partien, die sicher auch feine Details aufwiesen. Der Hund, ein Seitenstück zu den Hunden des Herakleskraters (Abb. 76), ist mit hellgelber Firnisfarbe getönt.

Die Werke des Timonidas, Vasen wie der Pariser Herakleskrater, die Tontäfelchen von Korinth und die bemalten töneren Metopen des Tempels von Thermos, dazu ein paar versprengte

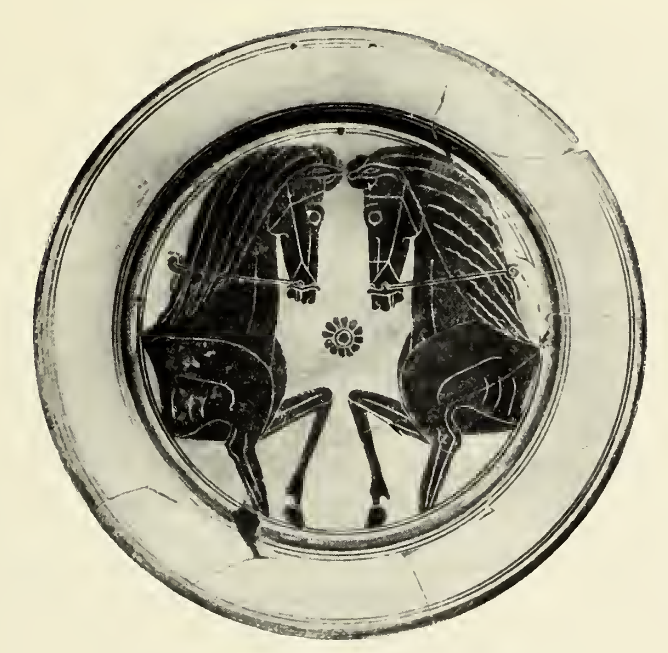


Abb. 78. Korinthischer Teller in München.

Nachrichten aus dem Altertum und vielleicht einige korinthisierende etruskische Fresken: das ist das Material, aus dem wir, unter ständiger Rücksicht auf die technische Bedingtheit der Quellen, vorsichtige Schlüsse auf die verschollene korinthische Malerei ziehen. Heller Malgrund, von dem sich die Männer in dunkelroter Färbung, die Frauen in heller (oder gar nicht) abheben; Konturzeichnung oder helle Tönung in ausgedehntem Maßstab; große bunte Flächen für die oft reich gemusterten Gewänder. Rot in verschiedenen Nuancen, Braun, Gelb, Schwarz und andere Farbtöne; Anwendung des ausgestrichenen Pinsels, z. B. für Feuer; wenig Weiß; Figurenzeichnung wie auf den Vasen, aber feiner durchgearbeitet; das männliche Auge immer oval. Einfache und reiche Figurenbilder aus Leben und Mythus, oft mit vielen Schichten und starken Überschneidungen; z. B. große Schlachtenbilder. Daneben primitive Landschaften: übers Meer fahrende Schiffe, Gegenden mit Bäumen, Bergwerke und Hochöfen mit Arbeitern erscheinen auf den Täfelchen und erlauben Analogieschlüsse für die große Malerei. Räumliche Tiefe zeichnet diese Darstellungen nicht aus, es herrscht gewissermaßen ein Querschnitt durch die Natur.

Die korinthische Malerschule tritt der jonischen (vgl. S. 102) mindestens ebenbürtig zur Seite. Sie ist durchaus originell, mit eigener künstlerischer Typik, starke Beeinflussung vom Osten ist ausgeschlossen. —

Neben die Kratere treten die „Halsamphoren", deren Hals wie bei jenen oft mit Rosetten verziert ist, und vor allem die wohl in Attika aufgekommenen Bauchamphoren, deren einziger Schmuck in Strahlen und dem oben mit Stabmuster abgeschlossenen ausgesparten Bildfeld besteht. Im Bildfeld erscheinen zunächst, einzeln oder in Paaren, die alten Tiere. Sphingen mit weißem Fleisch zeigen den neuen Stil; galoppierende Reiter, menschliche Büsten sind für ihn typisch. — Die Hydrien (dreihenkelige Wasserkrüge) haben die Form des älterschwarzfigurigen Stils (vgl. etwa die Darstellungen auf Abb. 84); die Schulter füllen Mäander und Spiralen. — Beliebt sind Trinkschalen mit abgesetztem Rand, wie sie die Zecher auf dem Herakleskrater (Abb. 76) in den Händen halten. Die Schalen sind manchmal mit Knopfhenkeln ausgestattet (vgl. zu diesen Abb. 72 und 87), das Innenbild ist von Stabmuster umrahmt. Kannen und Mischkessel (vgl. S. 116), flache Teller (Abb. 78) ergänzen die Liste. Auf einer altertümlichen Kanne erscheint das von vorn gesehene Viergespann mit einem behelmten Krieger von vorn und einem unbehelmten Wagenlenker im Profil (vgl. S. 111). Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser dann nach Chalkis und Athen verpflanzte Typus im Kreis der korinthischen Malerei erfunden worden ist (zumal auch das Einzelpferd hier schon von vorn dargestellt erscheint), wie überhaupt dieser Kunstkreis im ganzen mehr Geber als Empfänger gewesen sein muß. Athen und Chalkis hat er mächtig angeregt; aber diese beiden Kunstzentren haben den korinthischen Vasenstil bald an Feinheit übertroffen und seine Konkurrenz aus dem Feld geschlagen. Er kann die Mitte des sechsten Jahrhunderts nicht überdauert haben; z. B. macht er von dem Aufmalen des Weiß auf Firnis keinen rechten Gebrauch mehr, zur Wiedergabe von Gewandfalten schreitet er (von einem einzigen Tontäfelchen abgesehen) nicht mehr vor. Sein Export (nach Etrurien) ist jedenfalls um 550 ganz dem attischen gewichen.

Noch eine andere schwarzfigurige Vasenfabrik des Peloponnes bleibt zu erwähnen, die erst in den letzten Jahren in Sparta lokalisierte sog. kyrenäische (vgl. S. 61). Der Nachweis des Fabrikationsorts wurde durch die spartanischen Ausgrabungen er-



Abb. 79. Spartanische Schale in München.

möglicht, die zu den etwa 100, vor allem im Peloponnes, in Naukratis, Samos, Etrurien gefundenen Exportstücken eine Menge Parallelstücke, Vor- und Ausläufer geliefert hat. Eine Spezialität dieser Fabrik ist der weiße Überzug, an dem sie im Gegensatz zu allen festländischen und jonischen Fabriken offenbar durchs ganze sechste Jahrhundert festhält; mit diesem weißen Malgrund hängt die Unbeliebtheit des Weiß in der Figurenzeichnung zusammen. Die Ausgräber haben den nachgeometrischen Stil in sechs Klassen geteilt, von denen III und IV den Löwenanteil am Export haben. Diese Klassen sind rein technisch; eine Stilgeschichte ist noch nicht versucht worden.

Dem Anfang des sechsten Jahrhunderts gehören offenbar die schon länger bekannten zwei Hydrien, der Volutenkrater, der Kessel aus Italien und die Kanne aus Samos an, die bisher fast allein als größere Gefäße neben den vom Markt so sehr beliebten Schalen standen. Das beweist die Form dieser Gefäße und das Überwiegen der Tierfries- und Ornamentbänder. Breites Stabwerk an Schulter und Fuß, Granatäpfel- und Knospenbänder in eigener Stilisierung (vgl. Abb. 79), der umlaufende Zweig usw. treten neben die Tierfriese, die meist im Wappenschema (mit oder ohne Palmettenlotoskreuz) komponiert sind, gelegentlich auch gereihte Vögel zeigen. Auf dem Deinos tritt der Tierfries als Sockelstreif unter einen Bildfries, der nebeneinander burleske Tänzer, das Troilosabenteuer und die Kentauromachie des Herakles darstellt. Zwei Tierfriese, einen im Wappenschema komponierten und einen gereihten Vogelfries, zeigt auch die Außenseite einer in Samos gefundenen Schale, deren Innenbild, über einem mit dem Hahnenwappen

gefüllten Segment, drei badende Mädchen in einem Fluß mit üppiger Vegetation darstellt; ein reizendes Landschaftsbild, freilich ohne jede Perspektive. Einen Tierfries außen hat z. B. auch die Schale aus Naukratis mit der von bärtigen Dämonen umflatterten Göttin (Kyrene?), oder die Schale im Louvre mit dem Bankettfries um ein Palmettenlotosgeschling. Aber in der Mehrzahl der Fälle beschränkt sich der Außenschmuck der Schalen auf Ornamentbänder (Abb. 79). Stabmuster, Strahlenband, Knospenband, vom Henkel ausgehende liegende Palmetten, ein Netzmuster finden sich an der Außenseite des Hauptstückes, der Arkesilasschale (Abb. 80), die durch ihr Sujet und durch das Auftreten blauer Farbe über ihre Umgebung hinausragt. In dem (sonst nur ornamental verzierten) unteren Segment schleppen Arbeiter unter Aufsicht eines Wächters Silphion, das kostbare Handelsobjekt Kyrenes, zusammen; oben wird es in einem Schiff vor dem König Arkesilas verwogen und verstaut. In der Luft fliegen Vögel, auf der Rae hocken zwei Vögel und ein Affe, die raumfüllende Eidechse kennen wir schon aus dem korinthischen Stil. Das Segel (auf der Abbildung eine große leere Fläche über dem König) war mit Farbe wiedergegeben, ebenso das Silphion auf den Wagschalen und am Boden. Der Stuhl, auf dem der König thront, hat Tierklauenfüsse, die Beine sind durch einen Panther verbunden; solche orientalisierende Throntypen kehren gerade auf spartanischen Grabstelen wieder. König Arkesilas ist sicher der zweite seines Namens, der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts regiert hat. Er liefert ein ungefähres Datum für dieses köstliche Vasenbild, das uns in naiver, aber lebendiger Anschaulichkeit in das Handelsgetriebe einer nordafrikanischen Küstenstadt versetzt. Ein kühner Versuch, mit primitiven Mitteln. Die Räumlichkeit ist deutlich, aber mit Beschränkung aufs Nötigste und ohne Tiefe gegeben; alles ist in die eine Ebene geklappt, in der sich die Figuren bewegen. Die Figurenwelt ist ganz selbständig aufgefaßt; echt spartanisch, möchte man sagen. Derbe, kräftige Burschen, naiv und lebendig beobachtet, ohne merkliche Beeinflussung von fremder Kunst wiedergegeben. Die Körper zeigen reiches Detail; die Gewänder sind faltenlos, breit gesäumt, der Mantel des Königs ist aus bunten Streifen zusammengesetzt. Die Inschriften sind im Alphabet von Sparta geschrieben. — Der Maler des Bildes muß in Kyrene gewesen sein und die Sache einmal mit angesehen haben; die Schale ist jedenfalls kyrenäische Bestellung



Abb. 80. Arkesilas von Kyrene bei der Verladung des Silphion. Innenbild einer spartanischen Schale in Paris.

und überhaupt scheint der Vertrieb dieser Vasen nicht in den Händen der Spartaner selbst gelegen zu haben.

Die Arkesilasschale stellt den Höhepunkt einer langen Reihe von Schalenbildern dar, deren stilistische Anordnung nicht leicht ist. Ein großer Teil ist rein dekorativ verziert, mit Ornamentik, Tieren, Fabelwesen, Medusenmaske, geflügeltem oder rossebändigendem „Knieläufer"; aber die Mehrzahl ist von lebhafter Erzählerlust getragen, zeigt Trinker, Musiker, burleske Tänzer, Mann und Frau beim Gelage, reitende Knaben, Jäger und Krieger. Die Darstellungen wirken oft wie Ausschnitte aus Friesen. Die mytho-



Abb. 81. Attische Dreifuß-Vase in München.

logischen Szenen sind meist sehr einfach komponiert, durch Gegenüberstellung zweier Figuren; landschaftliche Elemente sind nicht selten. An die Stelle der allmählich zurücktretenden Füllrosetten treten die ungeheuer beliebten raumfüllenden Vögel. — Der Satyr fehlt auf den spartanischen Vasen wie auf den korinthischen.

In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts hat der Export offenbar aufgehört, der köstliche Stil geht seinem Verfall entgegen. Die Ornamentik degeneriert, wird einfarbig; der Sichelstreif kommt auf. Der helle Überzug geht zurück und verschwindet schließlich; Frauen werden jetzt mit Weiß (auf Firnis) wiedergegeben. Eine Schale in Athen, die diesen Verfallsstil repräsentiert, zeigt Faltengebung. Den Übergang zur rotfigurigen Technik macht die Fabrik nicht mit; aber der Einfluß attisch-rotfiguriger Vasen ist z. B. unverkennbar auf einem in Sparta gefundenen Gefäßfragment, das die Figuren mit blaßroter Farbe auf den schwarzen Grund aufmalt und Details einritzt. Eine typisch provinziale Erscheinung, die z. B. in Böotien und Etrurien wiederkehrt und nur um so deutlicher das völlige Übergewicht der attischen Keramik dartut. Die figurenlosen letzten Ausläufer des lokalen Verfallsstils kommen hier nicht mehr in Betracht.

Die einzige Fabrik, in der sich der schwarzfigurige Stil ganz ausgelebt, in der er alle seine Möglichkeiten erschöpft hat, die einzige Fabrik, die durch die archaische und klassische Epoche hindurch ihre Lebenskraft erwiesen hat, ist die attische. Einer glücklichen Vereinigung verschiedener Umstände dankt Athen diese Bedeutung: seiner zentralen Lage zwischen Korinth, Chalkis und den Kykladen, seiner zunehmenden maritimen und kommerziellen Überlegenheit, dem Aufschwung der Kultur in der Pisistratidenzeit; dann seiner Befähigung, fremde künstlerische Elemente aufzunehmen und zu verarbeiten, seiner schon in der



Abb. 82. Böotischer Kantharos in München.

geometrischen Zeit hervortretenden Gabe zur Abstraktion und Stilisierung, die der Ausbildung einer festen Typik und einer handwerksmäßigen Verbreitung ebenso günstig ist, als der Sinn für Vollendung der Technik.

In Attika ist mit Händen zu greifen, wie eine Reihe von Einzelfabriken am Werk sind, die gute und Schleuderware, hell- und rottonige Technik, Gefäße des alten und neuen Stils gleichzeitig nebeneinander liefern; die Werkstätten in Böotien und Eretria stellen provinziale Ableger der attischen Kunstindustrie dar.

Der Übergang zum neuen Stil ist z. B. an den attischen und böotischen Dreifußvasen (Abb. 81), hochhenkeligen Bechern (Abb. 82) und verwandten Gefäßen zu verfolgen, die man nach einem Hauptstück die ,,Gruppe des Dreifußes von Tanagra'' nennen kann. Die Füllrosetten verschwinden, nur die etwa fürs zweite Viertel des sechsten Jahrhunderts charakteristischen, wohl vom Osten (vgl. S. 103, 109) übernommenen gestielten Palmetten und Knospen, die ins Bild ragen, kommen gelegentlich vor. Der (sehr variable) alte Tierfriesstil wird durch menschliche Darstellungen (Reiter, Zecher, groteske Tänzer, Ringer im alten Dreieckschema, ,,Knieläufer'', Mantelmänner, Viergespann von vorn usw.) erweitert.



Abb. 83. Attischer Deinos in Paris mit den Gorgonen.

Der Gorgonendeinos im Louvre (Abb. 83) zeigt noch starke Zusammenhänge mit dem alten Stil. Vier Tierfriese der alten Art (man beachte den Knieläufer im obersten) und ein breites Palmettenlotosband bedecken den größten Teil der Vase. Im obersten Streifen ist die Gorgonengeschichte und, ohne Trennung, eine Kampfszene zwischen Wagen dargestellt. Der Deinos verhält sich zur Netosvase (Abb. 43/4) etwa wie die Timonidasflasche (Abb. 73) zur Chigikanne (Abb. 32/3). Gefäße dieser Art werden neben den Tierfriesvasen hergegangen sein und die Traditionen der bildlichen Darstellungen festgehalten haben.

Gefunden wurde diese Vase (nebst ihrem im alten Stil verzierten Untersatz) in Etrurien. Athen tritt jetzt aus seiner kommerziellen Zurückhaltung hervor, stellt sich den jonischen, chalkidischen, korinthischen, spartanischen Fabriken an Exportfähigkeit ebenbürtig zur Seite und schlägt schließlich die ganze Konkurrenz aus dem Feld. Die Exportware in Etrurien hat (wie bei anderen Fabriken dieser Zeit) zuerst und vor allem uns die Kenntnis der Vasenmalerei vermittelt; diese Tatsache hat bekanntlich lange Zeit den Irrtum vom etruskischen Ursprung der griechischen Gefäße wach erhalten. An die entscheidenden Funde auf italienischem Boden erinnert das Wort ,,Vasen“ immer noch.



Abb. 84. Krater des Klitias und Ergotimos in Florenz (sog. Françoisvase).

Dem Gorgonendeinos ist der Deinos des Malers Sophilos anzureihen, dessen auf der Akropolis gefundene Reste zwischen einem Palmettenlotosband und einem Tierfries den Zug der Götter zu Peleus Hochzeit zeigen, ähnlich der (jüngeren) Françoisvase (Abb. 84). Das Gesicht der Männer ist rot, das Fleisch der Frauen, einige Pferde, die Leinenchitone sind durch weiße Konturfüllung gegeben, die Mäntel durch rotgedeckte Flächen. Das Haus der Thetis ist durch eine Säule und eine Tür angedeutet. Bei einer Schalmeibläserin ist Vorderansicht gewagt, genau wie auf der Françoisvase, auf der auch die reichgemusterten Gewänder, wenn

auch in jüngerer, zierlicher Art, wiederkehren. Die Übereinstimmungen mit der Françoisvase sind zu frappant, um unabhängige Entstehung gelten zu lassen. Klitias hat das Werk seines Vorgängers zwar jederzeit auf der Akropolis sehen können; aber es ist mehr als fraglich, ob ein durchschnittlicher Handwerker wie Sophilos diesen Bildtypus erfunden hat. Es muß eine gemeinsame Quelle höherer Art vorausgesetzt werden, und diese ist wegen der engen technischen und stilistischen Beziehungen der Sophilosvase zu den korinthischen Vasen wohl in der korinthischen Malerei zu suchen, die offenbar, wie auf die eigene, so auch auf die attische Vasenmalerei ihre Wirkung geübt hat. Einer ganzen Reihe attischer Vasen der Sophiloszeit ist ein starkes Korinthisieren eigen und auf verschiedenen Gefäßen der Klitiaszeit erscheinen Bildtypen, die trotz des gefestigten attischen Stils ihre Herkunft aus dem älteren korinthischen Typenschatz nicht verleugnen; Reiterzüge, Bankette, Schlachtenbilder, laufende Kriegerreihen sind oft evident ins Attische übersetzte altkorinthische Erfindungen. Der Übergang der Typen von einem Kunstkreis zum anderen, ihre Umgestaltung, Abkürzung, Bereicherung, Steigerung, Schematisierung, Individualisierung ist für das antike Kunstschaffen außerordentlich charakteristisch und besonders die Geschichte der archaischen Kunst ist recht eigentlich eine Geschichte der Typenwanderung. — Von dem Tierfries der Sophilosvasen bekommt man einen besseren Begriff durch die Reste eines etwas älteren Gefäßes des Meisters (aus Menidi in Attika); der Tierstreif nimmt einen sehr breiten Raum ein, hat Füllrosetten und steht auch in der Zeichnung der Tiere (umblickender Löwe mit Zackenmähne, Panther, Eber, Sirene usw.) noch ganz auf der Vurvastufe.

Von der korinthischen Kunst beeinflußt ist eine Reihe anderer Gefäße der Sophiloszeit, z. B. Deinoi und besonders Kratere der jüngerkorinthischen Form (vgl. Abb. 75). Ein Exemplar aus Gela zeigt auf der Rückseite eine Sphinx zwischen zwei Löwen und Füllrosetten, auf der Vorderseite das Viergespann von vorn mit fliegenden Vögeln über den Pferden und je zwei faltenlosen Mantelmännern zu den Seiten. Die weißen Bauchstreifen der Löwen weichen von der korinthischen Art ab, haben ihre Analogien vielmehr auf jonischen Vasen (vgl. S. 99); es mischen sich eben Einflüsse verschiedener Art in diesem älterattischen schwarzfigurigen Stil.

Die Henkelplatten dieses Kraters sind mit einem bärtigen



Abb. 85. Ankunft des Theseusschiffs auf Delos. Von der Françoisvase.

Kopf verziert, und dieser Kopf, der oft noch in der älteren Weise rot bemalt ist (vgl. S. 66 und 134), kehrt am Hals einer engverwandten Gattung von Amphoren wieder, manchmal ersetzt durch einen Kreis zwischen Parallelen. Auf dem Hauptstreif der Françoisvase (Abb. 84) trägt Dionysos eine solche Amphora. Wir kennen diese Halsdekoration schon aus der gleichzeitigen ostjonischen Vasenmalerei (vgl. S. 89). Gewöhnlich nimmt aber das Palmettenlotosband den Platz am Halse ein.

Die Tierdekoration lebt bei beiden Amphorentypen noch lange nach. Die Bauchamphora (Amphora ohne Absetzung des Halses), eine altattische Form (vgl. S. 67), die immer ein Bildfeld aus dem gefirnißten Gefäßbauch ausspart, füllt dieses Feld oft noch mit einem oder mehreren Tieren; die menschlichen Darstellungen gewinnen dann freilich rasch die Oberhand. Die Halsamphora, eine Weiterbildung des frühattischen Typus (vgl. Abb. 45) offenbar unter östlichem Einfluß, liebt noch lang die Streifendekoration mit starkem Hervortreten der Tierfriese; ganz ähnlich wie die „pontischen Amphoren" (vgl. S. 97), nur mit weniger Ornamentstreifen. Die Zahl der Tierfriese reduziert sich aber zugunsten des Darstellungsstreifens, der vom bescheidenen Schulterbild sich über das ganze Gefäß ausbreitet. Diese „tyrrhenischen" Amphoren, wegen ihrer fast ausschließlich etruskischen Fundorte so genannt, reichen offenbar bis über die Zeit der Françoisvase hinab. Sie setzen das Weiß (der Frauen, der Leinenchitone usw.) schon auf Firnis, machen aber die Wiedergabe der Falten nicht mehr mit. Ihre Rückständigkeit beweist vielleicht die Tatsache, daß ein Exemplar mit einer cäretaner Hydria zusammen gefunden wurde. Zur Zeit der Hochblüte des chalkidischen Stils kommt die jünger-

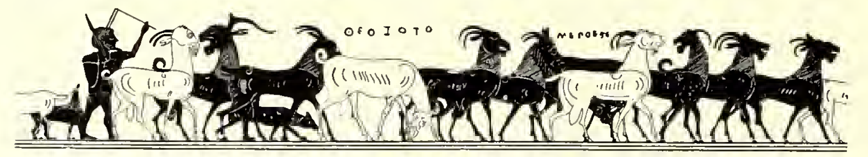


Abb. 86. Herde von der Tasse des Theozotos in Paris.

chalkidische Halsamphora (Abb. 67) in Aufnahme; sie wird oft ganz äußerlich imitiert, dann aber ganz attisch durchgebildet.

Eine Abart der Halsamphora, mit schräger, sich verjüngender Schulter und engem Hals, ist die panathenäische Amphora (vgl. Abb. 100), die typische Form der Ölkrüge, die wohlgefüllt den beim Panathenäenfest siegreichen Epheben als Preis verliehen wurden, mit der Aufschrift: „Von den Kampfspielen der Stadt Athen." Im ausgesparten Bildfeld der Vorderseite ist immer das Kultbild der kämpfenden Athena dargestellt, auf der Rückseite Szenen aus den Wettkämpfen. Die Panathenäen traten 566 an die Stelle der alten Wettfahrten; in diesem Jahr wurde wohl das Kultbild der kämpfenden Athena errichtet und die Sitte der offiziellen Preisvasen eingeführt. Das älteste erhaltene Exemplar (im Brit. Museum) zeigt am Hals eine Sirene als Nachklang der alten Tierdekoration, die Göttin ist sehr altertümlich gebildet und trägt z. B. einen faltenlosen, rotgedeckten Peplos; das Weiß des Fleisches ist auf Firnis gesetzt. Die Amphora, die man nah ans Jahr 566 rücken muß, ist für die Vasenchronologie sehr wichtig.

„Tyrrhenische" Dekoration zeigen auch die älterschwarzfigurigen Hydrien, deren Form und Verwendung z. B. am Troilosstreifen der Françoisvase konstatiert werden kann. Diese ältere Form wird ungefähr gegen die Mitte des Jahrhunderts von einer der chalkidischen (Abb. 71) ähnlichen abgelöst (vgl. Abb. 108 rechts), deren Verzierung aus einem ornamentgefaßten Bauchbild und einem kleinen Schulterbild besteht.

Einen Fortschritt über Sophilos und die „tyrrhenischen" Kratere, Amphoren und Hydrien hinaus bedeutet das Hauptstück des schwarzfigurigen Stils: die nach ihrem Entdecker genannte Françoisvase in Florenz (Abb. 84 und 85), signiert vom Fabrikanten Ergotimos und vom Maler Klitias. Wir kennen die Signaturen „hats gemacht" und „hats gemalt" schon von verschiedenen Beispielen aus argivischem, korinthischem, bötischem, attischem Kreis (vgl. S. 61, 58, 118, 56, 129); vereinigt zeigt sie zum ersten Mal die Françoisvase. Sie setzt das Verdienst des Töpfers



Abb. 87. Älterattische Schale mit dem Kirkeabenteuer, in Boston.

neben das Verdienst des Malers, denn daß der „Macher“ den Töpfer bedeutet, geht aus einer wenig jüngeren provinzialattischen Schale in Oxford hervor mit der Inschrift „getöpfert hat mich Oikopheles, Oikopheles hat mich gemalt“. Technik und Dekoration stehen in der Tat auf der höchsten möglichen Höhe. Die Form ist eine gewaltige Steigerung des alten Kratertypus (Abb. 75) und steht sicher unter dem Einfluß von metallenen Gefäßen, wahrscheinlich chalkidischen; die Streckung des Halses hat eine Verbindung zwischen Henkel und Mündung nötig gemacht: die Voluten. Die üblichen Stabmuster und Strahlen und das Palmettenlotosband an den Henkeln, in typisch attischer Stilisierung, bilden den einzigen ornamentalen Schmuck. Sonst ist der ganze Raum figürlich verziert und zwar in exzeptioneller Weise mit einer Reihe von Bildfriesen, unter denen nur ein Tierfries sich befindet: das Prinzip der Deinoi (Abb. 83) und tyrrhenischen Amphoren ist beibehalten, aber zugunsten der Darstellungen variiert. Am oberen Halsstreif erscheint vorn, zwischen zwei ornamentalen Sphingen, die kalydonische Eberjagd in symmetrischer Komposition; an der Rückseite die Ankunft des Theseus auf Delos und der Reigen der Befreiten (Abb. 85); den unteren Halsstreif ziert das vor Einführung der Panathenäen (vgl. S. 132) meistbeliebte Wettspiel des Wagenrennens und eine lebhaft bewegte Kentauromachie. Der obere Bauchstreif birgt die ringsumlaufende Hauptdarstellung, den Zug der Götter zur Hochzeit der Thetis

mit dem Sterblichen Peleus (vgl. S. 129); der untere die Verfolgung des Troilos und die Rückführung des Hephäst durch Dionysos und seine Satyren. Der Tierfries zeigt in der Mitte das heraldische Sphinx- bzw. Pantherwappen, zu beiden Seiten Löwen, Eber, Stier, Panther, Hirsch, aber nicht mehr einfach gereiht, sondern in kämpfenden Gruppen; nicht mehr ornamental, sondern vom Geist des Geschehens ergriffen. Den Fuß umläuft eine Schlacht von Kranichen und Zwergen, an den Henkeln läuft die Gorgo, hält die „persische Artemis" ihre Tiere, schleppt Aias den toten Achill. Von der Unsumme saubersterArbeit, die Klitias an dieses Gefäß gehängt hat, ist schwer einen Begriff zu geben. Das Detail mit dem Schiff (Abb. 85) stellt ungefähr nur den fünfzigsten Teil der figürlichen Dekoration dar, und wie sorgfältig ist jede Einzelheit durchgebildet, ist jede Figur variiert, Phaidimos im archaischen Laufschritt, der Schwimmer, die freudig erregten Insassen des Schiffes; und dabei ist diese Partie noch lang nicht das letzte an peinlicher Ausführung; die Festgewänder der Götter im Hauptstreif z. B. sind aufs reichste verziert, manche der Kleider zeigen mehr als ein Dutzend ornamentaler und figürlicher Streifen. Dieses unbegrenzte „Zeitlassen" des Künstlers, seine Gesprächigkeit und Genauigkeit, das Nebeneinander zeitlich getrennter Vorgänge in einer Szene, die Typik der Kompositionen, die ausgreifenden Gesten der Figuren, ihre unperspektivische Einzelausführung, all das sind typisch archaische Eigentümlichkeiten. Die Augen sind, dem älterarchaischen Stil entsprechend, enorm groß gebildet; das geringe Volumen des Schädels fällt auf. Faltengebung findet sich noch fast gar nicht, nur an den Mänteln (deren Streifenteilung man übrigens nicht mit Falten verwechseln darf) finden sich leise Ansätze. Diese Altertümlichkeiten, das „tyrrhenische" Dekorationsprinzip, das Aufsetzen des Weiß auf Tongrund, die rote Färbung der männlichen Gesichter verbieten die Françoisvase in weiten Abstand von Sophilos und den Ausläufern des Vurvastiles zu rücken, obwohl in ihr der attische Stil den Vorstufen gegenüber schon sehr gefestigt erscheint. Sie mag ungefähr mit der ersten panathenäischen Amphora (vgl. S. 132) gleichzeitig sein.

Aus der Töpferwerkstatt des Ergotimos ist auch eine Reihe Trinkschalen hervorgegangen, z. B. eine tiefe Schale mit Knopfhenkeln in Berlin, vom selben Typus wie die Bostoner Kirkeschale (Abb. 87), die etwas jünger ist wie die Françoisvase. Die nackte Kirke (einst ganz mit weißer Farbe gedeckt) bereitet den Gefährten

des Odysseus den Zaubertrank, der sie in Tiere verwandelt; einer entweicht, Odysseus sticht die Hexe nieder. Ein Hund in kühner Vorderansicht füllt den Raum in der Mitte. Die Form, die Ornamente (Blätter- und Knospenreihe) und andere Einzelheiten zeigen bei dieser wie bei anderen Knopfhenkelschalen starke Beziehungen zur chalkidischen Fabrik, Beziehungen, die auch für einen anderen älterattischen Schalentypus charakteristisch sind: für die Schale mit abgesetztem Rand (wie Kirke auf Abb. 87 eine in der Hand hält). Bei diesen Schalen greift die Darstellung (Ringer, Krieger, Reiter, Tänzer usw.) entweder auf den Rand über oder der Rand ist ornamental, gewöhnlich mit einem Blattfries verziert, oder aber Rand und Unterteil sind schwarz gefirnißt und lassen in der Mitte einen tongrundigen Streifen für Darstellung oder Inschrift frei. Diese offenbar jüngere Dekorationsart der leicht abgesetzten Schale ist bei der nächsten Generation äußerst beliebt; aber auch Klitias und Ergotimos haben sie in einer Reihe von Exemplaren hergestellt, von denen eines im kleinasiatischen Gordion gefunden worden ist. Der einzige Schmuck der Außenseite besteht in den vom Henkel ausgehenden Palmetten und der sauber auf den tongrundigen Streifen gemalten Signatur. Das Innenbild (Fische) ist, wie gewöhnlich bei dieser Schalengruppe, mit Stabmuster zwischen Punktbändern umrahmt. Eine ganze Anzahl solcher signierter Schalen hat sich unter den Scherben von Naukratis gefunden und eng verwandte, zum Teil stark chalkidisierende Stücke mit Außenbildern hat z. B. Rhodos geliefert.

Vasen des Klitias und seiner Zeitgenossen in Kleinasien, Naukratis, Rhodos: ein Zeichen der Zeit. Die attische Vasenmalerei, durch Wechselwirkung mit Korinth und Chalkis gefestigt, verdrängt die östliche Rivalin, der sie in Technik und Stil überlegen ist, Schritt für Schritt aus ihrer Position. Die besten Leistungen des ostjonischen Stils dieser Zeit (vgl. S. 91) sind ohne attischen Einfluß nicht verständlich.

An die Françoisvase schließen sich einige vortreffliche Fragmente von der Akropolis, die demselben Meister verdankt werden; eine Reihe von Gefäßen mit demselben inseljonischen Einschlag, den die Schalen zeigen, z. B. der schöne Deinos von der Akropolis mit Wagen- und Reiterkämpfen oder der einhenkelige Napf des in Athen arbeitenden Böoters Theozotos mit einer Herdendarstellung (Abb. 86) aus Vulci; dann die von Lydos und Nearchos signierten Gefäße von der Akropolis und die aus Vulci stammende Kanne



Abb. 88. Iliupersis (Troias Ende.) Von einer älterschwarzfigurigen Bauchamphora in Berlin.



Abb. 89. Herakles und Ares kämpfen über Kyknos Leiche. Von der Kanne des Kolchos in Berlin.



Abb. 90. Amphora des Amasis in Paris. Athena und Poseidon.

des Kolchos, ein Meisterstück sorgfältigster Arbeit (Abb. 89; obere Partie der Mittelgruppe ergänzt; das in Konturzeichnung gegebene Fleisch der Athena hier fälschlich weiß). Im Tierfries erscheint die Unruhe, die in die heraldischen Reihen des alten Stils gefahren ist, gegenüber der Françoisvase noch gesteigert. Vom Henkel gehen Ranken mit Palmettenfüllung aus, ein Motiv, das dann die Halsamphoren und später die Schalen fein und reich weiter entwickeln. Das Bild ist streng symmetrisch und mathematisch komponiert, ein wenig auf Kosten des „Sinns". Herakles und Athena kämpfen unter Zeus Augen gegen Kyknos und Ares; hinter den Gespannen der Parteien eilen Poseidon und Apollon herbei, den Rahmen bilden die Mantelmänner Nereus und Dionysos mit stilisierten Ranken in den Händen. Die feste Schematik der archaischen Kunst ist hier besonders deutlich; am runden Gefäß wandelt sich die starre Symmetrie des aufgerollten Bildes in fein überlegte Ornamentik. Die Verzierung der Gewänder wetteifert mit der Peinlichkeit des Klitias, die Chitone (weiß auf Firnis) zeigen die den Stoff charakterisierenden parallelen Linien; bis auf die Mäntel des Zeus und des Dionysos, bei denen schon Schichtung auftritt, herrscht völlige Faltenlosigkeit.

Ungefähr zur selben Zeit, etwa um die Mitte des Jahrhunderts, entstand die Gruppe von Bauchamphoren, zu der das Berliner



Abb. 91. Achilleus und Aias beim Brettspiel. Von einer Amphora des Exekias.

Gefäß mit der Iliupersis (Abb. 88) gehört. Das Bildfeld wird oben durch das Palmettenlotosband der älteren Form abgeschlossen, an dessen Stelle immer mehr die jüngere Form (Abb. 91), eine spezifisch attische Schematisierung, tritt. Das Bild zerfällt kompositionell in drei Teile. Links steht Menelaos mit erhobenem Schwert seiner treulosen Gemahlin Helena gegenüber, die umsonst ihren Mantel vor sich hält. In der Mitte ist Neoptolemos im Begriff, den Knaben Astyanax zu zerschmettern, der runzelige König Priamos hat sich auf den Altar geflüchtet und faßt den grimmigen Gegner bittflehend am Kinn; ein Toter mit gebrochenem Auge und gelösten Gliedern liegt am Boden. Zwei Frauen (Hekabe und Polyxena?) klammern sich an den Greis. Peploi und Chitone sind auch hier ganz ohne Falten, die Mäntel schichten sich.

Der Fortschritt der Gewandwiedergabe ist deutlich an den Gefäßen aus der Werkstatt des Amasis zu spüren, die in die Zeit unmittelbar nach der Mitte des Jahrhunderts gehören werden. Vier Kannen, drei (vier?) Amphoren und eine Schale sind von ihm erhalten. Den Zusammenhang mit dem älteren Stil zeigt die Halsamphora in Paris (Abb. 90). Der Gefäßtypus ist un-

zweifelhaft ein Abkömmling der schönen chalkidischen Exemplare (Abb. 67), die von den Attikern eifrig imitiert wurden; der eiförmige Bauch ist oben abgeplattet, das Halsornament hat die jüngere attische Form, von den Henkeln gehen große Spiralranken aus, die das umlaufende Bildfeld in zwei Teile teilen: Auf der einen Seite stehen sich Poseidon und Athena (weiß), auf der anderen Dionysos und ein eng verschlungenes Mänadenpaar gegenüber. Dieser interessante, aber nicht ganz gelungene Versuch einer Gruppe ist mit Umrißzeichnung gegeben, vielleicht im Anschluß an die große Malerei, aus der er wahrscheinlich entnommen ist. Athen besaß nach der Überlieferung gerade zu dieser Zeit einen großen Maler in der Person des Eumares (dessen Sohn Antenor im Auftrag des Vasenmalers Nearchos eine Votivstatue und im Auftrag des Staates um 510 die Gruppe der Tyrannenmörder fertigte), und diesem Eumares wurde nachgerühmt, er habe zuerst Mann und Frau unterschieden und sich an die Darstellung aller möglichen Motive gewagt. Ersteres Lob wird ihm natürlich fälschlich gezollt, er hat aber jedenfalls die Geschlechter in primitiver Weise geschieden, wahrscheinlich durch dunkle Tönung des Mannes und Konturzeichnung der Frau; zur anderen Aussage würde die Erfindung dieser Gruppe vorzüglich passen. Oder vielleicht widerstrebte dem Maler das Nebeneinander zweier weißer Silhouetten; jedenfalls ist die Technik in dieser Zeit sehr selten (vgl. S. 138 und 144). Die Peploi sind reich verziert und faltenlos, die Chitone der Männer zeigen Stoffcharakteristik, die (gefransten) Mäntel Anfänge von Faltengebung (Schichtung). Die Augen sind noch sehr groß gebildet; die Haare fallen schon in einzelnen Locken. Die Zweige in den Händen der Mänaden werden zu einem Lieblingsmotiv des spätschwarzfigurigen Stils.

Die beiden anderen Amphoren des Amasis sind fortgeschrittener. Die Form ist schlanker, die Dekoration einfacher; die Figuren stehen nicht auf der Bodenlinie, sondern frei im Raum. Die Körper sind nicht mehr die gedrungenen, breitschenkeligen des älteren Stils, das Auge dominiert nicht mehr in dem Maße wie früher. Vor allem aber hat die Gewandwiedergabe Fortschritte gemacht: der kurze Chiton der Männer erscheint geschichtet, ja sein Saum wird sogar rundlich gewellt, etwa in der Art, die auf den Cäretaner Hydrien entgegentritt. Dabei wird der Stoff, offenbar sinnlos, in schwarze und rote Streifen zerlegt, die den Faltenzügen entsprechen. Die Manier stammt von den Mänteln, bei



Abb. 92. Dionysos im Schiff. Innenbild einer Augenschale des Exekias, in München.

denen Streifenteilung und Faltengebung allmählich vermengt werden.

Die Schale des Amasis ist eine Augenschale mit einer zweighaltenden Figur in der Mitte. Die Augenschalen (vgl. S. 103) werden von Attika aus Jonien übernommen und verändert; sie herrschen bis in den Anfang des rotfigurigen Stils. Die Augendekoration wird auch auf andere Gefäße (Amphoren, Hydrien, Skyphoi) ausgedehnt.

Dem älteren Amasisstil verwandt ist eine gegen 50 Exemplare zählende Gruppe von Hals- und Bauchamphoren eigener Dekoration und überaus zierlichen Stils, mit ohne tieferen Sinn nebenein-



Abb. 93. Ruderschiffe. Vom Innenrand eines Deinos des Exekias. In Rom.

andergestellten schlanken Figuren in geblümten Gewändern: die sog. „affektierten“ Amphoren. Eine Votivtafel aus Eleusis, gemalt (oder geweiht) von Euphiletos, gehört eng in diesen Kreis.

Ein Zeitgenosse des Amasis war Exekias, vielleicht der bedeutendste Meister des schwarzfigurigen Stils. Sein ältestes uns erhaltenes Werk ist wohl die Bauchamphora im Louvre mit der Tötung des Geryoneus; wenigstens gibt sie noch gar keine Falten und derselbe Lieblingsname Stesias kehrt auf einem Gefäß älterschwarzfigurigen Stils (etwa wie Abb. 88) wieder.

„Stesias ist schön“; eine merkwürdige Inschrift, die hier plötzlich neben dem Heraklesabenteuer ins Bild geschrieben ist. Ein Jahrhundert lang widerhallen die griechischen Vasen vom Preis schöner Knaben. Die Gefeierten sind wohl selten die Geliebten der Vasenmaler, sondern meistens angeschwärmte Modeschönheiten. Der Historiker zieht aus diesem Schönheitskult seinen Nutzen: denn einige der Gepriesenen sind fest datierte Größen, und dann rückt der gemeinsame Lieblingsname alle Gefäße, die ihn tragen, in eine kurze Spanne Zeit, höchstens ein Jahrzehnt, zusammen; denn der Neid der Götter gewährt die höchste Schönheit dem Sterblichen nicht lang.

Onetorides war später schön als Stesias: die drei Exekiasamphoren, die seinen Namen tragen, sind jünger; z. B. die prachtvolle Bauchamphora in Rom mit Aias und Achilleus (Abb. 91). Die beiden Helden sitzen im Lager, ins Spiel vertieft, legen kaum die Waffen aus den Händen. „Drei“ ruft Aias aus, „vier“ der Partner. Andere Darstellungen (die Szene war sehr beliebt) lassen die Troer das Lager überfallen und einen verzweifelten Kampf toben, aber die beiden hören und sehen nichts als ihre Spielsteine und wären des Todes, wenn Athena sie nicht schützte. Exekias hat nur die beiden Helden dargestellt, die gebückte Haltung ließ einen großen Maßstab zu und so konnte der Meister (der die Vase „gemacht und gemalt“ hat) seiner Tiftlerpassion fröhnen. Uns schwindelt beim Anblick der Unsumme peinlichster und saubersten Arbeit, die in diesem Bild steckt, in dem der schwarz-



Abb. 94. Kleinmeisterschale in München.

figurige Stil gewissermaßen den letzten stärksten Trumpf ausspielt. Die Zukunft gehörte nicht den Virtuosen der verzierten Fläche, sondern den Darstellern der bewegten. Selbst die Zipfel der steifen Prachtmäntel legen sich in Falten; und auf dem Bild der Rückseite erscheint zwar ein reichgemusterter Peplos völlig faltenlos, aber die ganzen Flächen der Mäntel sind mit Faltenzügen belebt. Auf den Außenbildern der Münchener Augenschale derselben Werkstatt sind die kurzen Chitone der Kämpfer in schwarzrote Schichten gefaltet.

Das Innenbild dieser Schale (Abb. 92, mit Angabe der Zerstörungen) zeigt ein wundervolles Idyll: Dionysos, der den Sterblichen den Wein bringt. Der Gott liegt halbnackt im Segelboot, das von einem mächtigen Weinstock beschattet und von Delphinen umtanzt wird. Die Darstellung ist ganz einzig, wie auch die Füllung des ganzen Runds und die Deckung des Grundes mit glänzendem Rot.

Schiffe zeigt auch ein Deinos des Exekias, der ganz schwarz gefirnißt ist und nur den Rand außen mit einem Blattfries, innen mit einer kleinen Flotte (Abb. 93) verziert. Der Nachdruck,



Abb. 95. Weinlesende Satyrn. Von einer jüngerschwarzfigurigen Bauchamphora in St. Petersburg.

der auf den Effekt der gefirnißten Fläche gelegt wird, ist ganz im Sinne des rotfigurigen Stils.

Außer der Augenschale sind von Exekias noch drei andere Schalen erhalten, welche ihn unter die Reihe der sog. Kleinmeister einreihen, d. h. unter eine Gruppe von Schalenfabrikanten, die auf den leicht abgesetzten Rand oder den tongrundigen Henkelstreif zierliche Figuren oder sauber gemalte Inschriften zu setzen pflegen. Das Innenbild ist von einem Stabmuster oder gar nicht umrahmt und besteht meistens aus einem Gorgoneion; oft fehlt es auch ganz. Die Schale des Klitias und Ergotimos aus Gordion (S. 135) gehört z. B. hierher. Aber das Hauptkontingent stellt die folgende Generation, unter der Eucheiros, ein Sohn des Ergotimos, und zwei Söhne des Nearchos, Ergoteles und Tleson erscheinen. Über 20 Namen sind bekannt. Ein Hauptstück des Typus mit dem tongrundigen Streifen ist die Schale des Töpfers Glaukytes in London, die den schmalen Fries mit einem der lebhaftesten Schlachtenbilder füllt, die wir aus archaischer Zeit kennen; die Schale mit tongrundigem Rand wird mit am feinsten durch ein wundervoll geformtes Münchener Exemplar (Abb. 94) vertreten, das einen Mädchenkopf in Umrißzeichnung auf den Rand malt und auf den Henkelstreif die Inschrift setzt: „Kalistanthe ist schön“. Trinksprüche sind sonst auf diesen Schalen beliebter als Lieblingsnamen.

Der größten Beliebtheit erfreuen sich seit der Zeit des Amasis und Exekias vor allem die Augenschalen, an denen sich auch der Übergang zum rotfigurigen Stil deutlich vollzieht. Die Schalen





Abb. 96. Athena und Gigant, Herakles und der Löwe. Schulter- und Hauptbild einer jüngerschwarzfigurigen Hydria.

der vereinfachten Form mit Außenbildern ohne Augen sind schon vom neuen Stil beeinflußt.

Aus denselben Ateliers wie viele Kleinmeister- und Augenschalen gingen auch größere Gefäße hervor, ältere von Taleides, Amasis, Exekias, jüngere von Xenokles, Charitaios, Nikosthenes, Pamphaios; es war ein Irrtum, wenn man die Schalenfabrikation als Spezialität eigener Töpfer ansah. Diese größeren Gefäße, zu



Abb. 97. Amphora des Nikosthenes in Wien. Satyrn und Mänaden.

denen signierte von Tychios und der Fabrik Timagora und eine unübersehbare Masse unsignierter Exemplare kommen, zeigen deutlicher wie die Schalen den Fortschritt des schwarzfigurigen Stils. Die Faltenwiedergabe wird voll ausgebildet, ja oft nur allzu leicht und lüderlich gehandhabt. Die Musterung der Gewänder tritt zurück; die roten Streifen, die auf den flüchtigen Stücken die Faltenzüge begleiten, erinnern an die alte Buntheit. Fortschritte anatomischer Kenntnisse zeigen die Dutzendstücke nicht, wohl aber einige feinere Stücke, die zum Teil schon unter dem Bann der rotfigurigen Malerei stehen (vgl. Abb. 99). Doch sind Modifikationen in den Körperproportionen, in der Zeichnung des Auges, in der Führung des Profils auch bei der Massenware nicht zu verkennen. Sehr beliebt wird die Ausbreitung von Zweigen im Raum (vgl. Abb. 95, 97, 98), die oft ganz unmotiviert ausgedehnt wird.

Die bildlichen Typen sind zum Teil älterer Erfindung, zum Teil treten sie jetzt neu auf. Dionysos, bärtig und langgewandet, mit seinem Gefolge (dem bacchischen Thiasos) nimmt die erste Stelle ein. Satyrn und Mänaden tanzen mit Zweigen in den Händen (Abb. 97), die grotesken Burschen zechen oder sie pflücken und stampfen Weintrauben (Abb. 95) und treiben allerhand Unfug. Götter ziehen auf, zu Fuß oder zu Wagen. Vergeblich rebellieren die Giganten. Athena entspringt bewaffnet dem Haupt des Zeus. Der Krieger fährt ins Feld, man reicht ihm den Abschiedstrunk; der Kampf tobt; der Tote wird von seinem Freund auf dem Rücken



Abb. 98. Spätschwarzfiguriges Gefäß: Negerkopf.

aus der Schlacht geschleppt; die Helden vergnügen sich im Lager am Brettspiel (vgl. Abb. 91). Die Kriegerszenen sind durch Namensbeischrift oft als mythologisch gekennzeichnet, aber im Grunde ist die Unterscheidung der realen und der sagenhaften Welt dem Künstler gänzlich gleichgültig. Der Lieblingsheld der Sagenszenen ist Herakles. Er schlägt die Amazonen und Kentauren, die Hydra und den nemeischen Löwen (Abb. 96), tötet den wegelagernden Aressohn Kyknos (vgl. Abb. 70 und 88) und den dreileibigen Geryoneus (vgl. Abb. 68 und 69), bringt den Eber und den Höllenhund vor den erschreckten Eurystheus (vgl. Abb. 114), bezwingt den Seedämon, raubt den delphischen Dreifuß (vgl. Abb. 72); auf die Kline gelagert, erholt er sich schmausend von seinen Strapazen (vgl. Abb. 102); zum Lohn für seine Mühen wird er in den Olymp gefahren und unter die Götter aufgenommen. Athena ist seine treue Begleiterin. Theseus tötet den Minotauros, Perseus die Medusa, Peleus ringt mit Thetis. Der trojanische Sagenkreis ist vor allem durch das Parisurteil, die Troilosgeschichte

(vgl. Abb. 84), durch Schlachten und durch Iliupersisszenen (vgl. Abb. 88) vertreten. Zu den Götter- und Heldenszenen kommen ausgesprochene Genrebilder, aus dem Leben des Landwirtes, des Handwerkers, des Händlers. Auf den jüngerschwarzfigurigen Hydrien sind reizende Darstellungen von Brunnenhäusern und wasserholenden Mädchen häufig (vgl. Abb. 108, von einer rotfigurigen Hydria, wo das Gefäß rechts die jüngerschwarzfigurige Hydrienform wiedergibt).

Die handwerksmäßige Wiederholung der Typen geht bis ans Äußerste. Oft ist mit Händen zu greifen, wie gewisse in einem anderen dekorativen Zusammenhang erfundene Bilder übernommen und durch zuschauende Personen oder andere Füllfiguren erweitert werden, z. B. der Tritonenkampf des Herakles und die Wegschleppung der Leiche; oder der Geryoneskampf der Pariser Exekiasamphora (s. S. 142), der auf einer Münchener Amphora erweitert erscheint usw. Es können daher auch die Signaturen nicht als künstlerische Bekenntnisse, nur als Fabrikmarken gelten, z. B. die der Werkstatt Timagora auf der Pariser Hydria mit dem Tritonenkampf und der Inschrift „Andokides dünkt der (dem?) Timagora schön". Diese Inschrift gibt übrigens einen chronologischen Fixpunkt: Andokides (S. 160) stand zur Zeit, als Timagoras Werkstatt blühte, zur Zeit der jüngeren Exekiasamphoren, im Ephebenalter, wird also etwa zehn Jahre später mit seinen eigenen Produkten auf den Markt getreten sein.

Von den durch Signatur bekannten Meistern des spätschwarzfigurigen Stils muß wegen seiner Produktivität der Töpfer Nikosthenes genannt werden, von dem gegen 90 signierte Gefäße bekannt sind (die allein den fünften Teil aller erhaltenen signierten Gefäße ausmachen!). Aus dieser Werkstatt sind außer Kleinmeister- und Augenschalen verschiedene seltene Gefäßformen hervorgegangen, vor allem in großer Zahl die Amphora, die getriebene Metallgefäße mit Blechbandhenkeln imitiert (Abb. 97); einige kleinere Gefäße zeigen eine merkwürdige technische Neuerung in dem weißen Überzug, auf den sie in sauberer Technik malen. Nikosthenes hat eine Reihe Maler beschäftigt, schwarzfigurige und rotfigurige, Dutzendhandwerker und Meister; nur einer von ihnen nennt sich: eine rotfigurige Augenschale mit schwarzem Innenbild trägt die Signatur des Malers Epiktet. — Zwei gleichzeitige Ateliers, in denen sich der Übergang zur rotfigurigen Technik vollzieht, sind die des Pamphaios und des Hischylos.



Abb. 99. Ausfahrt. Von einer spätschwarzfigurigen Hydria in Berlin.

Der schwarzfigurige Stil ist nicht von heut auf morgen durch die neue Technik verdrängt worden, ist keines jähen Todes gestorben; das beweisen schon die Gefäße, die beide Stile vereinigen. Vor allem eine Gefäßgattung hat bis in die letzten Zeiten attischer Vasenmalerei an der alten Technik festgehalten: die panathenäischen Amphoren, die offiziellen Kampfpreise, die nicht auf einmal ihr Aussehen verändern durften. Form und Figuren (das Athena-Kultbild der Vorderseite und die palästrischen Szenen der Rückseite) spiegeln, trotz der besten Absicht konservativ zu bleiben, doch die ganze Entwicklung von 566 bis zum Ende des vierten Jahrhunderts wieder. In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts (die Münchener Amphora aus Etrurien, Abb. 100, gehört gegen das Ende) erscheinen diese Amphoren und ihre kleineren Varianten als beliebte Exportartikel in Etrurien und als Weihgeschenke auf der Akropolis. Im fünften Jahrhundert werden sie auffällig selten, doch kann man sie bis weit hinein und in vereinzelten Exemplaren auch für die zweite Hälfte belegen. Das vierte Jahrhundert ist durch eine Reihe von Exemplaren aus den verschiedensten Gegenden des Mittelmeers vertreten, die zum Teil durch die (mindestens seit 367) beigefügten Archontennamen aufs Jahr datiert sind. Konservative und fortschrittliche Tendenzen mischen sich bei den jüngeren Preisamphoren oft in seltsamer Weise; die Athena ist auf diesen schlanken Gefäßen, die das quadratische Bildfeld des archaischen Stils längst aufgegeben haben, übertrieben lang gebildet, der alte Typus ist durch eine gekünstelte Imitation, archaische Kunst durch Archaismus ersetzt

Ebensolang hat sich in Böotien, neben primitiven Versuchen attisch-rotfigurige Gefäße zu imitieren, die schwarzfigurige Malweise in den sog. Kabiriongefäßen gehalten, und schwarze Aufmalung auf hellen Grund zeigen auch die frühhellenistischen, in Alexandria hergestellten „Hadravasen“ und verwandte Erscheinungen der Spätzeit in verschiedenen Gegenden.

Aber nicht bloß offizielle und provinziale Gefäßklassen haben die alte Malweise auch nach Einführung der rotfigurigen Technik beibehalten: in Athen ging zuerst im großen Umfang, dann freilich immer vereinzelter, die alte Technik neben der neuen her. Zu diesen Nachzüglern gehört ein großer Teil der spätschwarzfigurigen Dutzendware, z. B. die Hydrien mit dem Preis des schönen Leagros (vgl. S. 156); aber auch einige feine Stücke, wie die Berliner Hydria mit der Anschirrung eines Wagens (Abb. 99) und vor-

treffliche Fragmente von der Akropolis, zeigen in der Körperwiedergabe (besonders in der Zeichnung des Auges) und in den Gewandfalten den deutlichen Einfluß des in der neuen Technik weiterentwickelten Stils, gießen gleichsam den neuen Most in alte Schläuche. Besonders Lekythen (schlanke Ölflaschen, vgl. Abb. 134) und Lutrophoren (langgezogene Halsamphoren mit geschweiften Henkeln und tellerförmiger Mündung) hängen an der alten Technik. Bis über die Mitte des fünften Jahrhunderts lassen sich die Ausläufer hinunterverfolgen. Stilbildend haben sie nicht gewirkt, der Fortschritt der Vasenmalerei hat sich seit den letzten Jahrzehnten des sechsten Jahrhunderts in der neuen Technik, in der rotfigurigen, vollzogen.



Abb. 100. Panathenäische Amphora.

Der rotfigurige Stil in archaischer Zeit

Wie der plötzliche Wechsel der Technik vor sich gegangen ist, wie man auf den Einfall kam, statt Silhouetten auf den Tongrund zu malen, auf einmal in Umriß gezeichnete Figuren aus gefirnißter Umgebung auszusparen, ist noch unerklärt. Jedenfalls fiel die Idee auf guten Boden. Die altertümliche Buntheit hatte man längst satt, die Vereinfachung der Farbenwirkung durch zunehmende Beschränkung auf die beiden Werte Ton und Firnis war im vollen Gang. Vor allem war der Effekt großer gefirnißter Flächen an den Bauchamphoren und an ganz gefirnißten Gefäßen erprobt worden. Dann rang auch die in der großen Malerei jetzt mächtig einsetzende Umwälzung der Figurenzeichnung zum Ausdruck in der Gefäßmalerei. Ein Nachfolger des athenischen Malers Eumares (S. 140), Kimon von Kleonä, hat nach Plinius die Schrägansichten und Verkürzungen erfunden, hat den Körper aus der archaischen Steifheit erlöst, die Glieder mit Gelenken ausgestattet, zum erstenmal Adern angegeben und die Falten und Bäusche des Gewandes dargestellt. Wenn Plinius hier auch sicher nach antiker Historikersitte zuviel „Erfindungen" konstatiert, soviel ist klar, daß in der Generation nach Eumares, also in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, in der athenischen Malerei sich ein Bruch mit der Tradition vollzog und daß hier zum erstenmal in der Weltgeschichte, ein für allemal, Fesseln gesprengt wurden, an denen bis dahin noch kaum gerührt worden war. Natürlich konnten die Vasenmaler nicht im Hintertreffen bleiben; aber da der alte Silhouetten-Ritzstil sich für die neuen Freiheiten der Zeichnung durchaus nicht eignete, andererseits die Konturzeichnung auf hellem Grund den dekorativen Absichten der Gefäße, die einmal Silhouetten brauchten, zuwiderlief, so mußte der Einfall, das Farbverhältnis umzukehren, bei den Vasenmalern mit Begeisterung aufgenommen werden. Die Aufmalung heller Dekoration auf dunklen Grund ist zwar in verschiedenen älteren Vasenfabriken, im jonischen, im korinthischen, im attischen und böotischen Kreis vereinzelt nachzuweisen; einige Beispiele finden sich auch für helle Aufmalung und dunkle Ausdeckung des Grundes (Teller von Thera); aber damit hat der rotfigurige Stil, der den Tongrund für seine Figuren ausnützt, nichts zu tun. Er muß in Attika unter dem Bann der großen Malerei entstanden



Abb. 101. Rotfiguriges Trinkgefäß in Form eines Pferdekopfs.

sein. Die spärlichen Analogien der klazomenischen Sarkophage genügen nicht, den Stil als jonischen Import zu kennzeichnen.

Die neue Erfindung vereinigte die gesteigerte Bewegungsfreiheit des Zeichners mit einer dekorativen Wirkung, die dem alten Stil nichts nachgab. Die warmrote Innenfläche der Figuren, auf der der Maler die glänzenden zügigen „Relieflinien“ ziehen konnte, kontrastiert aufs vornehmste mit dem wundervollen Firnisglanz des Grundes. Auch der neue Stil ist ein Silhouettenstil, benützt die ornamentale Wirkung der Figuren. Aber er birgt ganz andere Möglichkeiten, drängt von selbst von der Typik des alten Stils ab und zur Individualisierung der Figurenwelt hin. Der Gegensatz zwischen der schwarzen Silhouette des Mannes und der weißgedeckten der Frau fällt dahin, ebenso die mit dem Ritzstil zusammenhängende kreisrunde Bildung des Männerauges, die Buntheit der Gewänder und manches andere. Der rotfigurige

Stil geht auf die charakteristische Durchbildung des menschlichen Körpers und seiner Teile, auf die lebendige Wiedergabe der Bewegung, auf das Studium der Gewandfalten aus. Aber die zunehmende Naturalistik wird in echt griechischer Art auch gleichzeitig zur Typik, einmal gefundene Formeln werden von verschiedenen Meistern festgehalten und wiederholt, bis neue Entdeckungen kühnerer Geister sie überholen und in den Schatten stellen. Gerade im sog. streng-rotfigurigen Stil bietet dieses lebhafte Ringen zwischen Formel und kühner Naturbeobachtung ein spannendes Schauspiel. Stück für Stück wird dem archaischen Stil abgerungen, bis nach etwa fünfzigjährigem Kampf um die Zeit der Perserkriege jene Freiheit der Naturwiedergabe erreicht ist, die dann zur Ausbildung einer neuen höheren Typik den Grund legt, zum klassischen Ideal.

Man kann diese Epoche, wenn man auf die Bravour des Strichs, auf das intime Verhältnis zwischen Künstler und Technik den Nachdruck legt, als den Höhepunkt der Vasenmalerei überhaupt betrachten. In ihr hat das künstlerische Handwerk seine größten Triumphe gefeiert, die vollendetste Synthese zwischen ornamentaler Typik und köstlicher Naturalistik geschaffen. Töpfer und Maler waren sich auch nie wieder so wie in dieser Epoche ihrer Leistungen bewußt, haben sich nie wieder so als rivalisierende Individualitäten gefühlt. Eine Menge Signaturen legt davon Zeugnis ab. So interessant es ist, diesen Spuren nachzugehen und so groß die Freude ist, klar umrissene Persönlichkeiten aus dem bunten Gewimmel der Vasenproduzenten herauszuheben, so darf man allerdings die monographische Behandlung der Meister nicht zu weit treiben. Man hat längst erkannt, daß das Gesamtwerk der „Fabrikanten“ (mit der Signatur „hats gemacht“) in jedem einzelnen Fall auf die Beteiligung verschiedener „Maler“ untersucht werden muß; aber auch über die Originalität und künstlerische Qualität der Maler ist das letzte Wort noch nicht gesprochen; und dann existieren so merkwürdige Fälle, wie das Schalenpaar des Duris in Wien, die beide laut Signatur Python „gemacht“ und Duris „gemalt“ hat, deren Figuren aber niemals von derselben Hand stammen können. Die Gesichtspunkte vollends, unter denen ein Gefäß mit beiden Signaturen, mit einer oder gar keiner versehen wurde, entgehen unserer Kenntnis gänzlich. Die Charakteristik der Meister muß mit der größten Vorsicht betrieben werden, mit ständiger Rücksichtnahme auf den frag-



Abb. 102. Athena und der ausruhende Herakles. Von einer unsignierten Bauchamphora aus der Werkstatt des Andokides.



Abb. 103. Hektors Rüstung. Von einer Amphora des Malers Euthymides. München.

mentarischen Zustand des Erhaltenen und auf die Handwerksmäßigkeit dieses Kunstzweiges.

Die Meistersignaturen und noch mehr die Lieblingsinschriften verhelfen uns auch zu einer chronologischen Fixierung der rotfigurigen Gefäße. Ausgangspunkt sind natürlich die Meister, die den alten und neuen Stil verbinden, vor allem Andokides und Epiktet. Epiktetische Schalen tragen die Lieblingsnamen Miltiades, Stesagoras, Hipparchos. Ist Miltiades der Sieger von Marathon, Stesagoras sein Bruder, Hipparchos der Archon von 496, so wird man ihre Ephebenjahre und damit die epiktetischen Schalen etwa 530—520 ansetzen. Andokides, der Zeitgenosse, beginnt also in derselben Zeit seine Tätigkeit; damit wird Timagora, die ihn als Epheben anschwärmte (vgl. S. 148) und mit ihr Exekias und Amasis in die vorausgehenden Jahrzehnte gesetzt, was dazu paßt, daß die schwarzfigurigen Bilder des Andokides die stilistische Fortsetzung der drei Meister darstellen. — Zur Zeit, als Euphronios malte, war Leagros schön. In Milet, das am Anfang des fünften Jahrhunderts zerstört wurde, fand sich eine Scherbe mit Leagros Namen; Leagros fiel 465: seine Schönheit fiel also ungefähr in



Abb. 104. Briseis. Von einer Amphora des Euxitheos in London.



Abb. 105. Herakles und Antaios. Von einem Kelchkrater des Malers Euphronios. Paris.



Abb. 106. Hetären. Von einem Psykter des Malers Euphronios. Petersburg.

die Jahre 510—500. Auf einer jüngeren Vase erscheint der Preis des Glaukon, des Sohnes des Leagros, der 440 Stratege war. Man wird demnach die Glaukonvasen (die Annahme eines Namensvetters für die ohne Vaternamen genannten ist nicht nötig) eine Generation nach Leagros, um 470 datieren. — Zwischen die Leagros- und Glaukonvasen gehören die mit dem Preis des schönen Hippodamas, z. B. Gefäße des Duris und des Hieron. Da unter den jüngsten sicher dem Perserschutt entstammenden Akropolisscherben die Stilstufe des entwickelten Duris und Hieron und auch der Lieblingsname des Hippodamas vertreten ist, so müssen die Vasen mit seinem Preis vor 480, also etwa in das Jahrzehnt vor Salamis gesetzt werden.

Die glänzende Entwicklung der archaisch-rotfigurigen Vasenmalerei, die demnach zwischen den Jahren 530 und 480 sich vollzogen hat, kann hier nur an ausgewählten Beispielen verfolgt werden. An der Spitze stehe Andokides, dessen Werkstatt Gefäße der alten und der neuen Technik geliefert hat, daneben auch solche, die beide Techniken vereinigen, wie die (unsignierte) Münchener Amphora, die dasselbe Sujet auf der einen Seite im alten Stil, auf der anderen (Abb. 102) im neuen vorführt und damit dem Publikum gewissermaßen unparteiisch beide Arten zur Wahl vor die Augen stellt. So fortschrittlich das schwarzfigurige Bild in Körper- und Gewandbehandlung auftritt, so sehr es über Exekias, dessen ganz ähnliche Bauchamphoren zum Vergleich einladen, hinausgeht: die rotfigurige Fassung stellt es in den Schatten. Sie ist viel einheitlicher und großzügiger, lebendiger und unschematischer, dazu in der Auffassung und in den Körperproportionen derart verschieden, daß man mit der Möglichkeit rechnen muß, hier sei ein anderer Maler am Werk gewesen. Ein Maler, der zwar in manchem mit der schwarzfigurigen Tradition zusammenhängt, in der steifen Zierlichkeit des Übergewandes der Athena, in der Ausfüllung des Raumes mit den der rotfigurigen Technik ungeläufigen Zweigen, in der Menge der roten Zutaten, in der Härte der Komposition; der aber andererseits eifrige Aktstudien gemacht hat, den rechten Arm des Herakles hinter der Brust herauskommen lassen möchte, Ellenbogen und Kniescheibe schulmäßig scharf pointiert und das Bein, um seine Kenntnisse an den Mann zu bringen, durchs Gewand durchzeichnet.

Eine wenig jüngere Bauchamphora mit schlankem Oberteil, die aus dem Atelier des Euxitheos hervorgegangen ist (Abb. 104),



Abb. 107. Satyrn. Von einem Psykter des Duris. London.

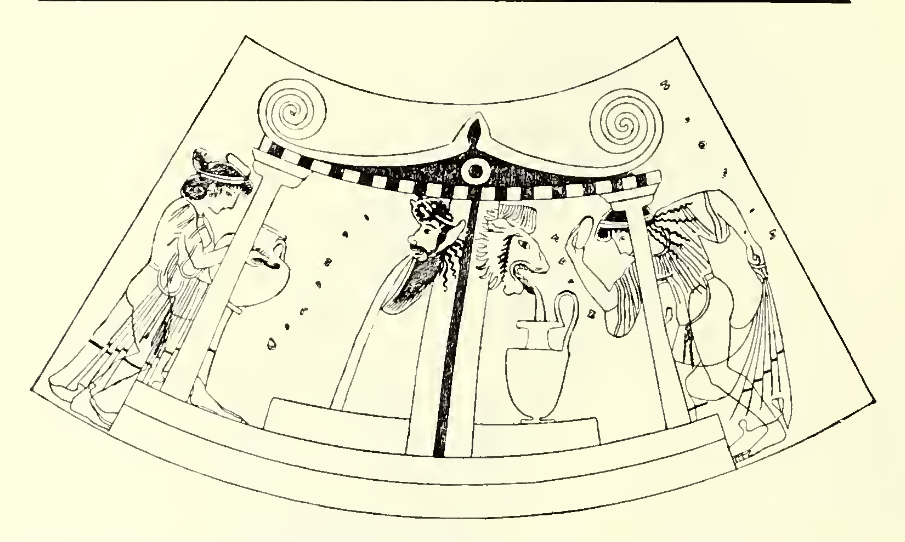


Abb. 108. Brunnenhaus, Schulterbild einer rotfigurigen Hydria des Hypsis. In Rom.

zeigt eine wichtige Neuerung in der Dekoration: sie setzt auf jede Seite der Vase nur eine Figur ohne jeden Rahmen, einen Krieger (Achilleus) und ein Mädchen (Briseis). Diese unendlich vornehme und effektvolle Beschränkung der Dekoration ergab sich bei der Halsamphora (die jetzt gern mit Strickhenkeln versehen wird, vgl. Abb. 133) von selbst und wohl nach ihrem Vorgang warf auch die Bauchamphora den störenden altertümlichen Rahmen, der jetzt doch nur Firnispartie von Firnispartie trennte, über Bord. Mit Vorliebe wurde diese Dekoration auch für schlanke Amphoren der panathenäischen Form angewandt. Als Rest des Rahmens behielten eine Reihe Vasen einen kurzen Bodenstreif unter der Figur bei. — Wir kennen auch den Maler, der diese reizende, den Akropolismädchen vergleichbare Modedame Briseis geschaffen hat: es ist unverkennbar derselbe Oltos, der sich auf zwei Schalen desselben Fabrikanten nennt und der ungefähr in der Mitte zwischen zwei anderen Amphorenmalern steht: zwischen dem zierlich-steifen der Andokideswerkstatt und dem fortschrittlicheren Euthymides.

Von diesem Maler ist z. B. eine Münchener Amphora (Abb. 103) signiert, eine Bildfeldvase in der Art der Andokidesamphoren. Schon die ornamentale Umrahmung ist fortgeschrittener: neben dem alten Knospenfries und dem von Andokides übernommenen seitlichen Netzmuster erscheint oben ein typisch „rotfiguriges“



Abb. 109. Zwei Liebespaare. Schulterbild einer rotfigurigen Hydria.

Ornament, die Reihe umschriebener Palmetten (vgl. Abb. 99, 105, 113 u. a.), und zwar in rotfigurigerAusspartechnik. Das Bild geht weit über Andokides hinaus, unter den Gewändern fangen die Körper an sich zu rühren, an die Stelle der steifen Hände und Füße sind lebendig ausdrucksvolle getreten, die Falten fallen natürlicher und sehen weniger gebügelt aus, besonders die mit feinem Pinsel aufgesetzten Mantelfalten, die der Meister liebt, erhöhen den Eindruck der Stofflichkeit. Der Jüngling erscheint in kühner Vorderansicht, ein Fuß von vorn, der andere im Profil; eine Menge anatomischer Details sind diskret mit verdünnter Firnisfarbe eingetragen. Man sieht, wie die organische Erfassung des menschlichen Aktes und des Gewandes in dieser Zeit mächtig fortschreitet. Euthymides will an Figuren großen Maßstabes diesen Fortschritt demonstrieren; er gibt hier in einfachem Nebeneinander einen Greis, einen Jüngling, eine Frau zum Besten und betitelt die primitive Komposition „Hektors Abschied“; im Grund sind nur Typen aus dem attischen Alltag zu sehen. Typen, die allerdings schon viel schärfer gesehen, lebendiger erfaßt sind als je vorher. Die besorgte Väterlichkeit des glatzköpfigen Alten, die Bekümmernis des zum erstenmal ausrückenden Muttersohnes sind glänzend festgehalten. Hekabe ist mehr Typus und geht auch als Akt nicht über die Briseis des Oltos hinaus; aber wie prächtig und dekorativ wirkt dieser Typus der Gewandfigur.

Euthymides mit seinen Dreifigurenbildern behält den alten Bildrahmen noch bei, den sein Schüler und Fortsetzer, der sog. jüngere Amasis, endgültig über Bord wirft.



Abb. 110. Skyphos mit Hektors Lösung, in Wien. Wohl von Brygos.

Die Inschrift der Münchener Amphora setzt sich auf dem rückwärtigen Bild fort: „Euthymides, des Polios Sohn, hat dies gemalt — wie Euphronios es noch nie zustand gebracht hat". Der Mann, dem dieser Hieb gilt, war des Euthymides größter Rivale. Ihn datiert der Preis des schönen Leagros, der auf den drei Vasen mit seiner Malersignatur und auf einem Kelchkrater des Euxitheos wiederkehrt, ungefähr um 510. Das Antaiosbild (Abb. 105) auf dem Pariser Kelchkrater, von ausgespartem Ornament umrahmt, gibt der dreieckig komponierten Hauptgruppe zur Raumfüllung noch altertümlich steife Zuschauerinnen bei, aber die Ringergruppe selbst muß mit ihrem Reichtum an anatomischer Kenntnis, mit der Verkürzung des rechten Unterschenkels des Riesen, mit der Differenzierung der beiden Köpfe, mit so meisterhaft gezeichneten Details wie der rechten Hand des Antaios auf der höchsten Höhe ihrer Zeit gestanden sein; und die Hetären des Euphroniospsykters (Abb. 106) zeigen den Meister, trotz mancher mißglückten Details, als Kenner auch des weiblichen Aktes.



Abb. 111. Flötenspieler und Tänzerin. Innenbild einer Schale des Python und Epiktetos.

Das Können, das diese älteren Meister in heißem Bemühen sich erwarben, wird von jüngeren, wie Duris, mit müheloser Virtuosität gehandhabt. Dafür haben seine Satyrn (Abb. 107, ebenfalls von einem Psykter, der aber das Bild unten mit Mäander abschließt), auch nicht die lebendige Originalität wie die des euphronischen Kreises. Duris hat in sauber gearbeiteten Gefäßen mit dekorativ gereihten, sicher aber temperamentlos gezeichneten Figuren exzelliert, war ein Virtuos, kein Genie. Er beherrscht das Repertoire der von seinen Vorgängern entdeckten Motive, Drehungen, Verkürzungen glänzend und stellt einen äußerst dekorativen Bildfries zusammen: die Satyrn, statt unter Führung eines als Herold gekleideten Chorführers zum Zug anzutreten, treiben allerhand brotlose Kunststückchen.

Der Kelchkrater (ein vergrößerter Becher mit Henkeln unten) und der „Psykter" (ein kesselförmiges Gefäß mit zylindrischem



Abb. 112. Hasenjagd. Innenbild einer Schale mit Lieblingsnamen Leagros. London.

Unterteil) kommen in spätarchaischer Zeit erst auf, ebenso wie die kurzhalsige Amphora mit weiter Mündung (Stamnos) und die schlauchförmige Bauchamphora (Pelike). Auch eine neue Hydrienform verdrängt jetzt die des schwarzfigurigen Stiles mehr und mehr, eine Art Bauchhydria. Das reizende Schulterbild einer Hydria der neuen Form (die zunächst meist den Bauch noch unverziert läßt) zeigt den älteren und jüngeren Gefäßtypus nebeneinander im Gebrauch (Abb. 108). Das eine Mädchen hebt den gefüllten Krug auf, das andere legt sich einstweilen das Polsterkissen aufs Haupt und hebt mit der Linken das Gewand hoch, das die Körperformen durchblicken läßt; „dionysischer Brunnen" steht naiv neben dem wasserspeienden Silens- und Löwenkopf. Das Bildchen, das den Haarkontur nicht mehr mit der Ritzlinie vom Grund trennt, wie die frühen rotfigurigen Meister, sondern durch Aussparung (vgl. S. 171), wird ums Ende des sechsten Jahrhunderts entstanden sein; sein Maler Hypsis ist noch durch eine zweite Hydria, der älteren Form, bekannt. Von einem Gefäß desselben Typus in Brüssel stammt das Bild, das zwei Flötenspielerinnen, darunter die von der Hetärenvase (Abb. 106) bekannte Sekline, in den Armen junger Athener zeigt (Abb. 109). Man hat die unerhört kühne künstlerische Erfindung dieses Bildes, zu dem viele Spuren vorläufiger Skizzierung auf der Vase sichtbar sind, dem Meister Phintias, einem Zeitgenossen des frühen Euphronios, zugewiesen.

Von den übrigen Vasenformen der Zeit lernen wir Kanne



Abb. 113. Theseus auf dem Meeresgrund. Innenbild einer Schale aus der Werkstatt des Euphronios. Paris.

und Kantharos, z. B. auf dem Durispsykter (Abb. 107), Glocken- und Kolonettenkrater auf Hierons Mänadenschale (Abb. 122) kennen, auf der Hetärenvase (Abb. 106) begegnen Skyphos und Schale. Einer der schönsten Skyphoi, der uns erhalten ist, steht in Wien und stellt Hektors Lösung dar (Abb. 110). Achilleus, vom Mundschenk bedient, liegt beim Mahl und hat den Leichnam seines Feindes, den er täglich um Troja zu schleifen pflegt, unter den Tisch gelegt; da tritt der weißhaarige Priamos ins Zelt, dem seine Diener kostbare Geschenke nachtragen, und fleht die Leiche seines Sohnes loskaufen zu dürfen. Das Gefäß wird schon dem



Abb. 114. Herakles bringt Eurystheus den erymantischen Eber. Außenbild einer Panaitiosschale aus Euphronios' Werkstatt.

neuen Jahrhundert angehören: der Mundschenk steht auf einem Bein und setzt das andere entlastet zurück, die Wiedergabe der Körperdrehung ist fortgeschritten, der aufgehängte Schild gibt die Wölbung durch Schraffierung an, zeigt also die ersten Anfänge von Schattengebung, der Gegensatz zwischen den dünnen Chitonen und den schweren Mänteln ist in der typisch jüngeren Art markiert usw. Aus verschiedenen Details läßt sich sogar der Meister mit Sicherheit erschließen: Brygos (bzw. der für ihn arbeitende Maler).

Ein Trinkgefäß merkwürdiger Art ist das Rhyton, das oft von einem menschlichen (Abb. 101) oder von einem Tierkopf (Abb. 98) oder anderen plastischen Formen gebildet und dessen Mündung in der gewöhnlichen Vasentechnik verziert wird.

Aber an der Spitze der Trinkgefäße steht die Schale, die Lieblingsvase dieser Epoche, die jetzt ihre feinste Ausbildung erhält. Auf der Andokidesamphora (Abb. 102) und den Psykteren des Euphronios (Abb. 106) und Duris (Abb. 107) erscheint der Typus mit abgesetztem Rand, der sehr häufig gewesen sein muß, aber in bemalten Exemplaren selten erhalten ist. Sonst liebt der Stil vor allem die einfach geschwungene Form, deren Profil er aufs eleganteste zu vereinfachen und zu verlebendigen versteht. Die Geschichte der rotfigurigen Schalen beginnt wie die der Amphoren mit Exemplaren gemischter Technik; und zwar sind



Abb. 115. Kentauromachie. Innenbild einer Schale, in München.

es vor allem Augenschalen aus einer ganzen Reihe von Werkstätten, die das Innenbild in der alten Technik weiterführen, auf der Außenseite aber ausgesparte Figuren zwischen die Augen setzen. Dies Verfahren ist z. B. mit dem Fabrikantennamen Pamphaios, Hischylos, Chelis, mit dem Malernamen Epiktet, mit dem Lieblingsnamen Memnon verknüpft. Seltener ist der Fall, daß die eine Außenhälfte schwarz-, die andere rotfigurig verziert ist (Andokides). Die genannten Meister gehen dann auch im Innenbild zum rotfigurigen Stil über; sie werden dadurch gezwungen, das Innenbild von seiner Umgebung durch ein tongrundiges Rändchen zu trennen; die Augendekoration wird bald fallen gelassen. Der Hauptrepräsentant dieser älteren Schalengruppe ist der Maler Epiktetos, der in verschiedenen Ateliers, bei Nikosthenes, Hischylos, Pamphaios, Python und Pistoxenos, gearbeitet hat und offenbar über eine lange Zeit hin tätig war. Eine Probe seiner subtilen Kunst, die in zierlichen Silhouetten ohne Innenzeichnung prächtige dekorative Wirkungen erzielt, gibt das



Abb. 116. Akamas und Polyxena; Neoptolemos. Außenbild einer Brygos-Schale in Paris.

schon zweifigurige Innenbild einer Londoner Schale, die er relativ spät, im Atelier des Python, gemalt hat (Abb. 111). Der durch das tongrundige Rändchen begrenzte Raum ist von den beiden Figuren, besonders der (anatomisch etwas mißglückten) Tänzerin mit ihren ausgreifenden Armen möglichst ausgefüllt. Die Außenbilder der epiktetischen Schalen sind, wie die Innenbilder und die feinen Teller seiner Hand, stark ornamental, zeigen z. B. den umlaufenden Reiterfries oder am liebsten antithetische Gruppen zwischen reichem Henkelornament. Der altjonische Typus des rossebändigenden Knieläufers (vgl. S. 96) erscheint noch einmal in neuer Fassung.

Ähnlich zierliche Schalenbilder wurden in einer Menge anderer Ateliers von Zeitgenossen des Epiktet, z. B. von dem lebensprühenden Epilykos oder dem Maler Phintias hergestellt. Bei Euxitheos hat Oltos zwei Prachtstücke mit figurenreichen Außenbildern, bei Kachrylion Euphronios ein ebensolches gemalt. Diese Prachtschalen leiten von Memnons und Hipparchos Schönheitsblüte über zu der des gefeierten Leagros. Den Werken des Euphronios mit Leagros Preis muß eine andere Prachtschale gleichzeitig sein, die aus dem Atelier des Sosias hervorgegangen ist. Im Innenbild (s. Titelblatt) verbindet Patroklos mit dem Aufgebot angespanntester Sorgfalt seinem Freund Achilleus, der vor Schmerzen den Mund öffnet, eine Armwunde. Die photographische Reproduktion dieses Wunderwerkes der Zeichenkunst enthebt uns jedes Kommentars. Nur auf die Verkürzung des rechten Beines des



Abb. 117. Kämpfe bei Troias Zerstörung. Außenbild derselben Schale.

Achilleus und auf die in dieser Zeit noch ungewöhnliche Öffnung des inneren Augenwinkels sei hingewiesen.

Innerhalb der Schalen, die den schönen Leagros preisen, vollzieht sich ein Wandel in der Rahmung des Innenbildes: an die Stelle des tongrundigen Rändchens tritt ein Ornamentband, der Mäander in verschiedenen Varianten (vgl. auch andere Gefäße, wie Abb. 107 und 110). Die Londoner Schale (Abb. 112), die die raumfüllenden Bewegungen des laufenden Knaben Leagros so ungezwungen mit der Hasenjagd motiviert, zeigt diesen Fortschritt; sie ersetzt auch schon die alte Ritzung des Haarkonturs durch Aussparung. Die Übereinstimmungen mit den Knaben auf der Rückseite des Antaioskraters (Abb. 105) machen es wahrscheinlich, daß Euphronios auch dieses köstliche Werk geschaffen hat, auf welchem schon zwischen dem von vorn gezeichneten Brustkorb und dem im Profil gezeichneten Bauch eine Art organischer Verbindung hergestellt wird. Der Hase ist farbig behandelt, mit verdünntem Firnis.

Euphronios signiert von jetzt ab nur mehr als Fabrikant, nicht mehr als Maler: er hat sich etabliert. Sein künstlerischer Anteil an diesen Produkten seiner Werkstatt ist viel umstritten. Z. B. ist es sehr ungewiß, ob er die prachtvolle Pariser Schale (Abb. 113) mit dem jugendlichen Theseus gemalt hat, der, um sich als Poseidons Sohn zu legitimieren, ins Meer hinabgetaucht ist und im Beisein der Athena von Amphitrite begrüßt wird. Das



Abb. 118. Theseus verläßt die schlafende Ariadne (?). Außenbild einer Schale in Corneto.

Gefäß geht, besonders auch in den kühn gezeichneten Außenbildern, über die signierten Vasengemälde des Euphronios hinaus, wie auch eine Londoner Schale derselben Werkstatt (Abb. 114), die durch den Lieblingsnamen Panaitios mit einer Reihe fortschrittlich lebendiger Vasenbilder verknüpft ist. In diesem Kreis begegnet z. B. zum erstenmal die Zeichnung des Kopfes in Dreiviertelansicht.

Auf die Panaitiosvasen folgen dann, wohl im ersten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts, euphronische Schalen wie die unsignierte in München, die im Innenbild (Abb. 115) und außen Kentaurenkämpfe vorführt, Meisterwerke der Komposition und lebendigen Zeichnung. Man beachte die grandiose Verkürzung des gestürzten Kentauren oder die des schräg gesehenen Schildes, um den perspektivischen Fortschritt über die älteren Werke zu ermessen.

Die Außenbilder der Panaitiosschalen (vgl. Abb. 114), der Kentaurenschale und die der eng verwandten, vom Fabrikanten Euphronios signierten Troilosschale in Perugia sind glänzende figurenreiche Kompositionen, wie sie die Folgezeit nicht mehr liefert. Die vom Maler (Ones)imos signierte Euphroniosschale in Paris stellt Reiter und rosseführende Knaben nebeneinander und diese einfache Komposition setzt sich auf den letzten Ausläufern der Fabrik, den Werken des sog. Pferdemeisters (S. 179), fort.

Mit der Kentaurenschale gleichzeitig sind etwa die wundervollen Schalen des für Brygos arbeitenden Malers entstanden, den



Abb. 119. Schale des Duris mit Schulszene, in Berlin.

wir schon von dem Wiener Skyphos (Abb. 110) kennen. Eine umlaufende Komposition mit Szenen aus der Iliupersis (vgl. Abb. 88) zeigt die Außenseite einer Pariser Schale (Abb. 116 und 117), eminent lebendig gezeichnet und reich angelegt wie alle Arbeiten des hervorragenden Meisters. Von derselben Hand stammt das entzückende Innenbild einer Würzburger Schale (Abb. 120), in dem ein Jüngling unter Assistenz hilfreicher Mädchenhände sich der Überfülle des genossenen Weines entledigt; und vielleicht auch die Cornetaner Schale mit dem schönen auf Theseus und Ariadne gedeuteten Außenbild (Abb. 118).

Duris, der Maler des Satyrnpsykters (Abb. 107), hat in verschiedenen Ateliers (Python, Kleophrades, Kalliades) eine Menge Schalen gemalt, von denen uns zwei Dutzend signierte erhalten sind, saubere Arbeiten von großer zeichnerischer Routine und monotoner, aber dekorativer Komposition. Die Stücke mit dem Preis des schönen Chairestratos und Panaitios gehören der älteren Zeit an, die mit dem Lieblingsnamen Hippodamas (vgl. S. 160) sind jünger, z. B. eines seiner reizvollsten Werke, die Schulvase in Berlin (Abb. 119), deren Faltenstil mit dem einer unsignierten, verwandten Pariser Schale (Abb. 121: Zeus als Mädchenräuber) übereinstimmt. Die archaische Stilisierung des Gewandes löst sich auf; das Auge des Zeus ist nicht mehr in Vorderansicht dargestellt, der innere Augenwinkel öffnet sich.

Ein Zeitgenosse des Malers Duris ist der Fabrikant Hieron, dessen ziemlich einheitliche Werkstattware von dem Maler Makron gemalt zu sein scheint, der sich auf einem schönen Skyphos



Abb. 120. Folgen des Symposions. Innenbild einer Brygosschale in Würzburg.



Abb. 121. Zeus raubt ein schlafendes Mädchen. Innenbild einer Schale in Paris.



Abb. 122. Erzgießerei. Schale in Berlin mit dem Lieblingsnamen Diogenes.

nennt. Von seinen vielen Schalen, auf denen gereihte männliche Liebespaare überaus häufig sind, ist vielleicht die Berliner Vase (Abb. 123) die schönste; sie versetzt uns in einen erregten Chor lebhaft gestikulierender trunkener Mänaden, deren Körper von der rauschenden Faltenpracht nicht verschwiegen wird. Man vergleiche diese Gestalten, an denen alles Leben, Schwung, Ausdruck ist, mit Figuren des Andokides oder Epiktet, um sich klar zu machen, wie in diesen paar Jahrzehnten die Befreiung aus archaischer Steifheit und Typik gleichsam im Sturm sich vollzogen hat.

Wir nehmen Abschied vom archaischen Stil mit dem reizenden Schalenbild eines unbekannten Meisters (Abb. 122), das uns ins Innere einer Erzgießerwerkstatt versetzt. Ein Arbeiter schürt den Ofen, ein anderer handhabt den Blasbalg, der Gehilfe schaut zu, der Meister arbeitet an einer noch nicht ganz zusammengesetzten Statue. Ein Bild von köstlicher Intimität. Was hat die Vasenmaler dieser Zeit nicht interessiert! Die ganze Menschlichkeit haben sie vor unseren Augen ausgebreitet, aus allen Bereichen ihre Stoffe geholt, und „wo sie's packten, war es interessant". Wie hingen sie am Sujet, wollten deutlich sein, Gesehenes lebendig vor die Augen stellen und wie wandelte sich ihnen sofort das Objekt zum künstlerischen Typus, der menschliche Leib zum klar bestimmten Akt, das Gewand zum dekorativlebendigen Gebilde, das Beisammen der Menschen zur ornamentalen Figurenkomposition.



Abb. 123. Trunkene Mänaden. Von einer Schale des Hieron in Berlin.



Abb. 124. Alte vom Schweriner Pistoxenos-Becher.

Der freie Stil

Aus dem Atelier des Euphronios ist eine Berliner Schale mit dem Preis des schönen Glaukon (s. S. 160) hervorgegangen. Das Innenbild (Jüngling und Mädchen) ist in Umrißzeichnung mit farbigen Innenlinien und Flächen auf den weiß überzogenen Grund gesetzt. Der Fortschritt der Körper- und Gewandwiedergabe ist unverkennbar: die Schrägansicht der weiblichen Brust ist fast schon richtig getroffen, der Stoff der Mäntel staut sich in verlorenen Falten mit umgebogenem Ende. Aber auch die ganze Auffassung der Figuren geht weit über die archaische Kunst der vorpersischen Zeit hinaus: die Proportionen, die Gesichter haben einen Zug zur Größe, neben dem alle vorausgehende Kunst eng und befangen erscheint. Die Vereinfachung des Profils, das herbe hohe Untergesicht bestimmen den Eindruck der Köpfe wesentlich. Es meldet sich eine neue Epoche; eine Zeit fortschreitender Naturalistik und zugleich eine Zeit der höchsten Stilgröße und erhabensten Typik. Die Nachrichten der Alten über die große Malerei dieser Zeit, über Polygnot und seinen Kreis, heben dieselben Eigenschaften hervor, neben den Fortschritten, die Körper- und Gewandwiedergabe über die alte Starrheit hinaus machen, wird das große Ethos dieser Gemälde gepriesen. Niemals hat auch so wie in der kimonischen Zeit die große Malerei auf die Vasenmeister gewirkt.



Abb. 125. Aphrodite auf der Gans. Weißgrundige Schale in London mit dem Lieblingsnamen des Glaukon.

Die Außenseite der Berliner Euphroniosschale ist in der gewöhnlichen rotfigurigen Technik bemalt, und zwar von einem noch anonymen Fortsetzer des (Ones)imos (S. 172), dem sog. Pferdemeister, dessen Hand evident auf einer Reihe von Schalen dieser Zeit wiederzuerkennen ist. Die Innenbilder dieser Schalen heben sich oft durch die prächtige Polychromie auf weißem Grund und durch die Gewalt ihres Figurenstils über die reizenden Stall- und Reiterszenen der Außenseiten hinaus; z. B. das schöne weißgrundige Innenbild der Londoner Schale (Abb. 125) mit der wundervollen Aphrodite, die von ihrer Gans durch die Lüfte getragen wird. Der Meister feiert hier denselben schönen Knaben Glaukon wie auf der Berliner Schale, in zweireihiger Schrift, wie sie die jüngere Zeit liebt, die auch oft nur das Wort „schön" auf die Gefäße setzt und die alte Sitte mehr und mehr aufgibt. Auf dieser Schale ist mit dem alten Schema der Augenzeichnung, die die Vorderansicht des Auges in die Profilköpfe einsetzt, endgültig gebrochen; das Auge erscheint „verkürzt", in der richtigen Seitenansicht, und zeigt schon den Oberlidstrich. Ein Vergleich mit der Briseis des Oltos (Abb. 104) zeigt nicht nur die Befreiung der Formgebung, sondern auch den Adel der neuen Auffassung des

Menschen; welche ausdrucksvolle Sprache reden z. B. die im Grund unbeschäftigten Hände.

Die kostbare Technik dieses Bildes (die in ganz hervorragender Weise auf den exquisiten Schalen des Sotades ausgeübt erscheint) ist zwar durchaus nicht die der Wandmalerei, steht ihr aber in der Wirkung sehr viel näher als die rotfigurige. Derselbe Meister verbindet auf einer großen Münchener Schale, dem Hauptstück der Pferdemeisterschalen, dessen Innenbild sich auf das ganze Rund ausdehnt (Abb. 126), die rotfigurige Technik mit der polychromen, verwendet den Firnis in verschiedenen Nuancen, mattrote und hellgraue Flächen mit braunen und weißen Aufmalungen, goldene Zutaten. Wie die Technik, geht auch der Stil über das Maß der Vasenmalerei hinaus und ist ohne einen innigen Zusammenhang mit der Wandmalerei nicht denkbar. Vier Figuren faßt das Bild, Figuren ganz anderer Art als die vorausgehende Vasenmalerei sie je gebildet hat; hochaufgeschossene Gestalten, aber ihr hoher Wuchs ist nur der Träger ihrer inneren Größe und Mächtigkeit. Die vier Gestalten, so sehr sie dem Rund angepaßt sind, sprengen fast den Rahmen, sie sind auf größerer und weiterer Fläche erfunden. Das Toben einer großen Feldschlacht steht sofort vor unserem inneren Auge, das Schwert wütet, der Boden liegt voll Leichen. Inmitten hat Achilleus die Amazonenkönigin ereilt und sticht ihr das Schwert in die Brust; vergebens suchen ihre Hände Einhalt zu tun, redet ihr Blick von Liebe, es ist zu spät.

Kriegerfiguren, wie dieser Achilleus und eng verwandte Typen kehren auf einer ganzen Gruppe von Gefäßen wieder, meist minder großartig, oft nur dekorativ verwendet, oft auch im Zusammenhang großer Schlachtenszenen, die mit den von Pausanias beschriebenen Wandgemälden der großen Maler zusammenhängen müssen. Genaue Kopien dieser Bilder sind auf den Vasen nicht zu suchen; aber eine Reihe großartiger Motive, kühner Verkürzungen und Schrägansichten, vor allem die von Pausanias beschriebene primitive Erweiterung des Terrains durch Schichten, welche große Teile der Figuren verdecken, sind evident aus der großen Kunst in diese Gefäßgruppe eingedrungen. Hauptstücke sind ein Bologneser Krater mit umlaufender Amazonomachie von leidenschaftlicher Strichführung; dann zwei New-Yorker Gefäße desselben Gegenstandes mit merkwürdigen Verkürzungen, lebhaften Überschneidungen, eigentümlich von Terrainschichten ver-



Abb. 126. Achilleus tötet Penthesileia. Innenbild einer Münchner Schale.

schluckten Figuren, mit Gewand„augen" und interessanten Details, wie z. B. einer schmutzigen Fußsohle; und vor allem der Pariser Kelchkrater aus Orvieto (Abb. 127), dessen Figuren, von Athena und Herakles abgesehen, noch nicht sicher gedeutet sind. Die Aktzeichnung ist auf voller Höhe. Bei den Köpfen (die den Mund öffnen und die Zähne zeigen, wie Polygnots Figuren nach Plinius) und bei den Körpern ist die Schräganscht völlig beherrscht, bei dem Bärtigen mit aufgestütztem Fuß verkürzt sich der rechte Oberschenkel, bei seinem Pendant der rechte Oberarm, auch bei dem Pferd ist der Versuch einer Schräganscht gemacht. Aber auch das ganze Stehen, Sitzen, Liegen der Figuren ist von einer anderen Natürlichkeit, einem ganz neuen Körpergefühl ge-

tragen, die Empfindung für tragende und getragene Teile wird wach. Selbst bei Athena sind die Körperformen unterm Chiton durchgezeichnet, so sehr dominierte das Aktstudium; Polygnots gepriesene Frauen mit durchsichtigem Gewand müssen den Gipfel dieser seit dem Beginn des rotfigurigen Stiles geübten Darstellungsweise bedeutet haben. Die Gewänder sind nicht mehr archaisch, der sog. Schwalbenschwanzsaum ist überwunden, ganz neues Leben kommt in die Falten (z. B. im Obergewand der Athena); das Mäntelchen des Roßführers füllt die Tiefen der rundlichen Falten mit Farbe aus (Gewandaugen).

Die Rundung von Schilden, Pferdeleibern, die Gewandtiefen, die auf den Vasen gelegentlich durch Schatten charakterisiert sind, stammen natürlich aus der großen Malerei, deren Figuren nicht ornamental gebunden waren wie die Silhouetten auf den Gefäßwänden. Die polygnotischen Wandbilder müssen ein primitives System der Licht- und Schattenverteilung gehabt haben, an dem auch die menschlichen Figuren ihren Anteil hatten.

Das gleiche räumliche Sehen, das in der Körperzeichnung zum Ausdruck kommt, hat auch in der Komposition der Figuren sich geltend gemacht. Auf dem Krater von Orvieto breiten sich die Figuren nicht mehr in einem Plan aus, sondern sind schon über ein Gelände verteilt, das, durch hügelige Linien angedeutet, die Figuren des Hintergrundes teils hochstellt, teils verbirgt. Die Figuren, hier der Situation gemäß frei nebeneinander gestellt, schieben sich auf Kampfbildern oft lebhaft durcheinander. Der Schluß von der Terrainwiedergabe der unräumlichen Vasenbilder auf die Wandmalerei ist nicht leicht; hier war das Hügelgelände (vgl. die genannten New-Yorker Vasen) mit Vegetation versehen, und die Pinseltechnik hat seine Räumlichkeit und Rundung jedenfalls ganz anders charakterisiert als der Ritzstift. Freilich waren die letzten Schranken der dekorativen Auffassung der Fläche noch nicht durchbrochen, wie die Beibehaltung der Namensbeischriften zeigt; auch die Verkleinerung der Personen des Hintergrundes scheint erst in der folgenden Epoche aufgekommen zu sein.

Die abwartende Stellung der Figuren, die man als Aufbruch der Argonauten und als Vorbereitung der attischen Heroen zur Marathonschlacht gedeutet hat, zeigt ebenfalls eine neue Zeit an. Hatte die archaische Kunst mit Vorliebe ereignisreiche Handlungen dargestellt, so wird jetzt oft, der verfeinerten Psychologie



Abb. 127. Kelchkrater polygnotischer Zeit aus Orvieto, in Paris.



Abb. 128. Totenklage. Von einer Lutrophoros in Athen.

der Zeit gemäß, Vorbereitung und Nachwirken der Aktion, Überlegung und Ausruhen, dem Kulminationspunkt vorgezogen.

Der „Argonautenkrater" wird der Penthesileaschale ungefähr gleichzeitig sein und der Zeit unmittelbar nach der Schönheitsblüte des Glaukon, also den sechziger Jahren des fünften Jahrhunderts, der Zeit der vom gleichen Geist getragenen Olympiagiebel angehören. Es ist interessant, wie in den beiden Werken sich so verschiedene Seiten derselben großen polygnotischen Malerei widerspiegeln. Die beiden Meister, die zu den größten ihrer Zeit gehört haben müssen, sind ganz verschiedene Naturen. Schon die Technik zeigt dies: bei der Penthesileaschale feine Polychromie und viel Pinseltechnik für Innenzeichnung, beim Argonautenkrater kräftige, sichere Reliefstriche. Aber auch die Auffassung der Figuren ist ganz verschieden; auf der Schale herrscht das „große Ethos", auf dem Krater die individuelle Charakteristik.

Gerade diese Zeit hat die ideale Typik öfters durch glänzende Individualisierungen durchbrochen. Am Beginn der Epoche steht die Alte vom Skyphos aus der Werkstatt des Pistoxenos (Abb. 124), und eine Reihe ganz porträthafter Figuren folgen: der Bärtige auf dem Argonautenkrater, der ganz „realistische" Krieger von einer rotfigurigen Lekythos in New-York (Abb. 129), die alte Dienerin



Abb. 129. Krieger. Von einer rotfigurigen Lekythos in New York.

auf einer athenischen Lutrophoros (Abb. 128). Auch die Götterdarstellungen zeigen gelegentlich eine derbere, individuell-natürliche Prägung, und gewisse Vasenbilder der Zeit wirken fast wie bewußte Karrikierung der idealen Typen. Die folgende Epoche, die perikleische, emanzipiert sich von diesen Naturalismen der Sucherzeit zu einer höheren ideal-schönen Menschlichkeit.

Von einem der bedeutendsten Vasenmaler der polygnotischen Epoche stammt der Krater mit Aktäons Tod (Abb. 130), den wir wegen der Nachklänge des archaischen Faltenstils am Gewand der Artemis und wegen anderer Herbheiten des Stiles etwas älter datieren als Penthesileaschale und Argonautenkrater; es gibt wenig Vasenbilder von derselben suggestiven Kraft der Komposition, von der gleichen zwingenden Sprache der Gesten. Später, um die Mitte des Jahrhunderts, ist die Pelike in Lecce (Abb. 131) entstanden, auf der, wie oft auf den Vasen der Zeit, zwei schlanke Figuren gegenüberstehen, aber diesmal in feiner psychologischer Verknüpfung: Polyneikes bietet der Gemahlin des Amphiaraos (vgl. S. 117) das Halsband an, um das sie ihren Gatten in den Tod schickt. Die monumentale Peplosfigur kehrt auf diesen Vasen öfters wieder, aber nie in derselben individuellen Lebendigkeit, die den ganzen Körper durchrieselt, nie mit demselben eigen-



Abb. 130. Artemis tötet Aktaion. Von einem Krater in englischem Privatbesitz.

artigen Ausdruck der Glieder und ihrer Bewegungen. Diese harmonische Verbindung eines monumentalen Typus mit ganz intimer „Naturalistik" steht am Beginn der griechischsten Epoche der griechischen Kunstgeschichte, der menschlichsten Epoche der Menschheitsgeschichte, der Zeit des Phidias.

Bilder, wie der sterbende Aktäon (Abb. 130), das tote Mädchen der Lutrophoros (Abb. 128), die Penthesileia (Abb. 126), die der Verführung unterliegende Eriphyle (Abb. 131) zeigen eine neue und vertiefte Auffassung des Menschen und seines Inneren, neben der alle naive Lebendigkeit und Drastik der archaischen Kunst undifferenziert, ungeistig wirkt. Musizierende Menschen z. B. hatte die Kunst seit der geometrischen Epoche dargestellt, aber erst dieser Zeit war es vorbehalten, die Wirkung der Töne auf den Menschen im Bild auszudrücken. Der Krater aus Gela (Abb. 132) gehört in den Beginn der perikleischen Zeit: die Sicherheit in der Wiedergabe der Körperdrehung ist jetzt auch bei der



Abb. 131. Polyneikes bietet Eriphyle das Halsband an. Von einer Pelike in Lecce.

flüchtigen Ausführung durch einen Zeichner zweiten Ranges selbstverständlich; der Kopftypus bekommt den quadratischen Umriß, das kürzere Untergesicht, die länger gezogene Nase, die für die phidiasische Zeit charakteristisch sind; die Wiederholung der Inschrift „schön" zeigt die Sitte der Lieblingsinschrift im Absterben. Ungefähr gleichzeitig ist die Londoner Amphora (Abb. 133) mit den Musen Melusa und Terpsichore und dem Sänger Musaios. Orpheus unter den Thrakern, die in sich versunkene Terpsichore mit der Harfe sind rein lyrische Stimmungsbilder.

Als ob Musik sie gebändigt hätte, wandeln die Vasenbilder der perikleischen Zeit ihren Charakter. Alle Härten sind gewichen; die allzu kühnen Verkürzungen, die aus der großen Malerei entnommenen realistischen Details treten wieder zurück; nichts stört den freien Schwung der Linien. Die Auffassung des Menschen



Abb. 132. Orpheus unter den Thrakern. Von einem Krater in Berlin.

hebt sich auf die höchste Höhe. Die Figuren auf dem Münchener Stamnos (Abb. 135) sind nicht bloß Meisterstücke der voll entwickelten Zeichenkunst, sondern auch ideale Typen reiner freier Menschlichkeit. Die Bewegungen sind oft reine Schönheitsmotive; der Faltenstil vereinigt größte Natürlichkeit mit monumentalster Wirkung.

Von diesem neuen Geist sind auch die schönsten unter den weißgrundigen Lekythen (Abb. 134, 137, 138) getragen. Diese schlanken Ölflaschen, deren Geschichte schon im schwarzfigurigen Stil beginnt, bilden seit dem Ende der archaischen Zeit eine klar abtrennbare Gruppe; für den Totenkult bestimmt, tragen sie fast ausschließlich Darstellungen der Totenklage, zeigen die Abholung des Verstorbenen durch den Totenfährmann Charon, die Niederlegung der Leiche durch die Brüder Schlaf und Tod, vor allem aber die Opfer der Hinterbliebenen am Grab, wobei der Tote ganz wie ein Lebender neben dem Grabe steht oder an seinen Stufen sitzt. Die spezielle Technik, die neben der Umrißmalerei mit Firnis schon früh matte Farben aufsetzt, bedingt einen ganz von den rotfigurigen Vasen abweichenden Stil, der zur feinsten Individualisierung der Konturmalerei führt.

Für die große Malerei ergeben diese Gefäße nicht soviel, als man gemeint hat; nur einige exzeptionelle Stücke sprengen in ihren



Abb. 133. Terzett. Amphora in London.



Abb. 134. Weißgrundige Lekythos in Paris mit Friedhofszene.

frei mit Licht und Schatten operierenden Darstellungen die der Vasenmalerei gesetzten Grenzen. Die rotfigurigen Vasen vollends besinnen sich nach den gelegentlichen Schwankungen der polygnotischen Zeit definitiv auf ihren dekorativen Silhouettenstil und entfernen sich ganz von der großen Malerei, die jetzt, in phidiasischer Zeit, die volle Perspektive, die Tiefe des Raumes, die Kontraste von Hell und Dunkel erobert.

Das Mädchen auf der Bostoner Lekythos (Abb. 138), dessen einst in der vergänglicheren Mattmalerei aufgesetztes Gewand jetzt nicht mehr sichtbar ist, zeigt die Vollendung der weiblichen Aktzeichnung im Sinn des neuen Stiles. Der Fortschritt in der Darstellung der nackten Frau hatte sich, weil eine motivierte bildliche Wiedergabe selten möglich war, sozusagen unterm Gewand vollziehen müssen. Polygnot, dessen Frauen mit durchsichtigen Gewändern von der Überlieferung gerühmt werden, muß auch hier von bahnbrechender Bedeutung gewesen sein. Das ausgesprochen männliche Schönheitsideal der Zeit, von dessen Einfluß sich die Wiedergabe des weiblichen Aktes erst im vierten Jahrhundert emanzipiert hat, klingt bei den Frauengestalten des fünften Jahrhunderts noch deutlich an. — Eine der wenigen Darstellungen eines wirklich nackten Mädchens aus dieser Zeit ist die vom Satyr belauschte schlafende Mänade Tragodia auf der Oxforder Kanne (Abb. 136). Die Schrägansicht, die durch das Motiv bedingte



Abb. 135. Stamnos in München mit Abschiedsdarstellung.

Verteilung der Körperlast ist mit völliger Sicherheit beobachtet und dargestellt. Die vollendete Aktfigur ist dabei Trägerin einer wundervollen Stimmung. Das alte Thema Satyr und Mädchen, das die archaische Zeit oft so drastisch-originell behandelt hatte, erscheint hier unendlich verfeinert und geadelt. Selbst die Satyrn und Kentauren, die struppigen Unholde des Waldes und Feldes, nehmen an dieser Noblesse des perikleischen Stils teil, der keine Brutalitäten, keine Zoten mehr duldet.

Dieselbe Verfeinerung, dasselbe Maß zeigen auch die Schlachtenbilder dieser Zeit, z. B. die Amazonomachie auf dem Neapler



Abb. 136. Satyr und schlafende Mänade. Von einer Kanne in Oxford.

Aryballos (Abb. 139). Die Härten des älteren Stils sind überwunden, alle möglichen Stellungen und Verkürzungen beherrscht der Künstler spielend. Dabei erscheint die brutale Kraft der alten Motive gebrochen, gemildert, nimmt oft fast eine Wendung zur Eleganz. Stimmungsbilder wie der ermattet dasitzende Krieger zeigen den Geist der neuen Zeit besser als die kämpfenden Gruppen. Die figurenreichen Kompositionen der perikleischen Vasen schließen sich an das polygnotische System mit den Terrainlinien und der Übereinanderstellung der Personen an. Aber diese Komposition dient nur dazu die Figuren ebenmäßig über eine größere Fläche zu verteilen; die naturalistische Tendenz der polygnotischen Raumvertiefung, die jetzt in der großen Malerei zur vollen Befreiung geführt hat, wird von den Vasenmalern lediglich als Anordnungsprinzip weitergeführt (vgl. Abb. 145).

Der Neapler Aryballos und der Münchener Stamnos (Abb. 135) repräsentieren dieselbe Kunst auf sehr verschiedene Weise. Zeigt das kleinere Gefäß in seinen Figuren eine gewisse Neigung zur zierlichen Eleganz, so wirkt der Stamnos mit seinen hohen und schlanken Gestalten monumental und feierlich. Diesen Gegensatz bereiten schon die Gefäße der vorausgehenden Zeit vor. Neben den großen, immer schlanker aufstrebenden Gefäßen der polygnotischen Zeit, den Peliken, den Lutrophoren, den übrigen Am-





Abb. 137. Abb. 138.
Mädchen am Grab eines Jünglings. Von einer weißgrundigen Lekythos in Boston.

phoren und Krateren verschiedenster Art, die es lieben, hohe Figuren auf den mit wenig Ornament und Rahmenwerk verzierten Firnisgrund zu setzen, gehen kleinere Gefäße her, Kännchen, Aryballen usw., auf denen von einer Art Kleinmeistern des fünften Jahrhunderts ein reizender Miniaturstil ausgebildet wird. Diese Meister teilen sogar die aufstrebende Fläche des Kelchkraters sehr unorganisch in zwei Streifen, die sie mit ihren köstlichen kleinen Figuren füllen. Bei dem starken Rückgang der Signaturen, der offenbar mit der überwiegenden Bedeutung der großen Malerei zusammenhängt, ist es nur in wenigen Fällen möglich, die Meister der einen oder der anderen Art namhaft zu machen. Der Maler Hermonax, der um 470 gearbeitet hat, gehört zur ersten Gruppe, ebenso der Namensvetter und Zeitgenosse des Polygnotos, von dem fünf Vasen nicht sehr homogenen Stils erhalten sind; den zierlichen Stil vertreten z. B. der Schalenmeister Sotades und die



Abb. 139. Amazonenschlacht. Von einem Aryballos in Neapel.

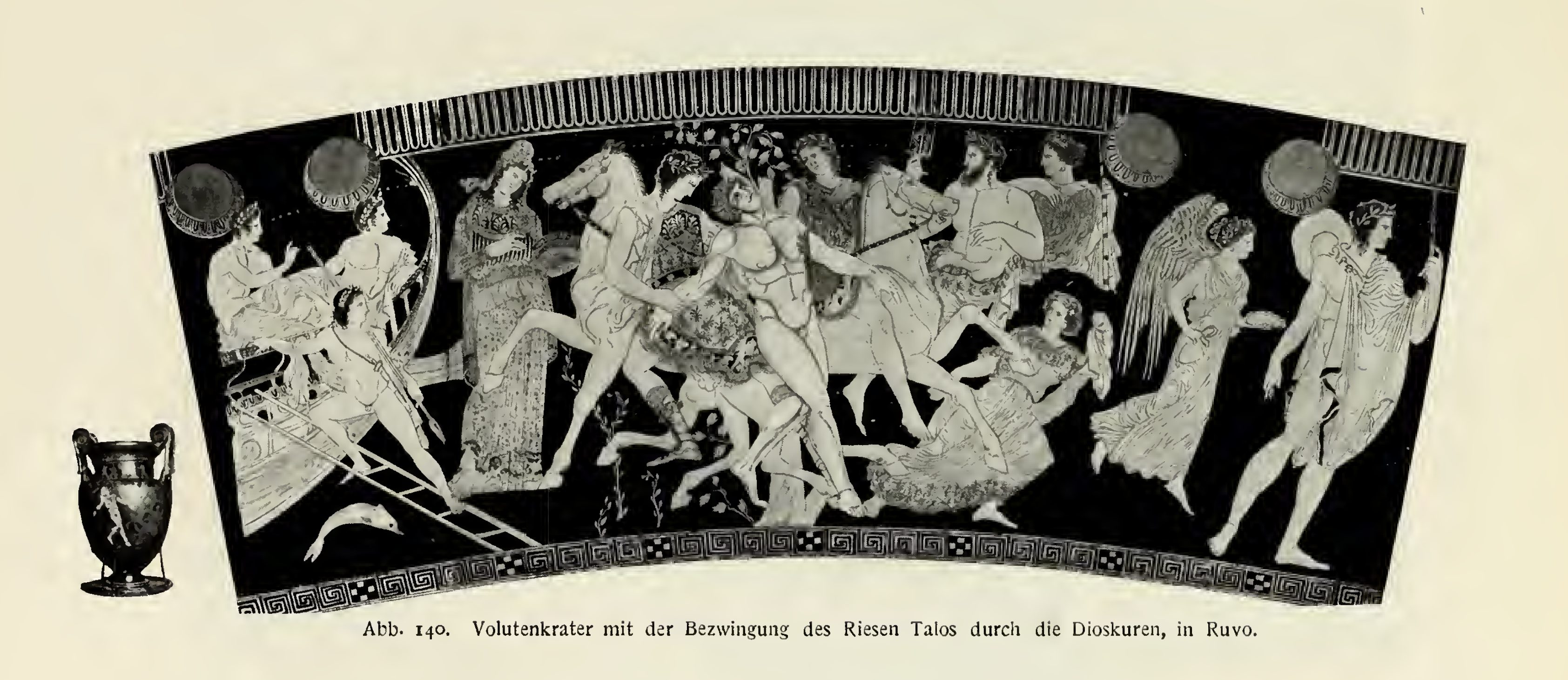


Abb. 140. Volutenkrater mit der Bezwingung des Riesen Talos durch die Dioskuren, in Ruvo.





Abb. 141/2. Deckel- und umlaufendes Bild einer Büchse des Megakles in Paris. Hasen; Frauengemach.

Fabrikanten kleiner Pomadebüchsen Agathon und Megakles, deren Gefäße wie viele andere für Frauen bestimmte Vasen der Zeit mit Vorliebe Szenen aus dem Alltagsleben der Frauen vorführen. Die etwa um 460 entstandene Büchse des Megakles (Abb. 141 und 142) zeigt auf dem Deckelbild fünf possierliche Hasen, auf dem umlaufenden Bild sechs Mädchen im Frauengemach, die sich mit Blumen und Kränzen schmücken, mit Äpfeln jonglieren, sich den Schuh binden, sich im Spiegel betrachten. Rot aufgemalte und in Gold aufgesetzte Einzelheiten erhöhen die Zierlichkeit der reizenden Szene.

Dieser Miniaturstil findet in phidiasischer Zeit seine Fortsetzung in entzückenden Kännchen und Aryballen mit Kinderfiguren und Eroten (vgl. Abb. 144), in Büchsen mit Frauenszenen, aber auch in figurenreichen Bildern wie der Amazonenschlacht des Neapler Aryballos oder dem Mänadentanz eines engverwandten Berliner Gefäßes gleicher Form. Die großfigurigen Gefäße werden vor allem durch den Stamnos, Kolonnettenkrater mit enggestelltem Bogenfries am Hals und den Glockenkrater mit Lorbeerzweig repräsentiert, die auf der Rückseite das Nebeneinanderstellen flüchtig gezeichneter Mantelfiguren zur Mode machen.



Abb. 143. Leukippidenraub und Hesperidengarten. Von der Hydria des Meidias in London.

Die Trinkschale, die längst nicht mehr auf der alten Höhe steht und auf der Außenseite hauptsächlich mit ruhigstehenden Figuren oder schematisch gereihten Kampfdarstellungen operiert, hält etwa die Mitte zwischen beiden Arten. Von dem Maler Aison rührt eine Madrider Schale her; von dem bei Erginos arbeitenden Aristophanes eine in Berlin und zwei in Boston, die gewisse Motive wie den ausfallenden und den ins Knie gesunkenen Krieger ständig wiederholen. Die routinierte Aktzeichnung, die mühelose Dreiviertelzeichnung des Gesichtes, die Stirnfalten, die Wiedergabe des Haares in einzelnen gewellten Locken auf heller Untermalung und andere Einzelheiten sind für den Stil charakteristisch, vor allem aber die Veränderung des Faltenstils. Die schweren Stoffe



Abb. 144. Aryballos mit dem schaukelnden Himeros in München.

beginnen nämlich sich am Spielbein scharfkantig und kraus zu brechen, während sie über das andere Bein geradlinig in engen Parallelen hinweggeführt werden; der dünnere Chitonstoff legt sich wie feucht um den Schenkel und flattert dann nach rückwärts.

Dieser Faltenstil, der seine plastischen Parallelen in den Parthenongiebeln und den daran anschließenden Skulpturen hat, durchläuft in der Vasenmalerei der letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts eine interessante Entwicklung. Ein wundervoller Neapler Stamnos mit Mänaden, der gewiß noch der Zeit des Parthenons angehört, zeigt das Einsetzen des neuen Stils auf den großen Gefäßen, die autonome Freude dieser Kunst am geschwungenen Linienspiel der Falten, die aber noch ohne Übertreibung sich äußert. Dagegen gehen Stücke wie die Talosvase (Abb. 140) und die Meidiasvasen (Abb. 143 und 145) über die auf Naturbeobachtung beruhende Auffassung des Stoffes hinaus und stellen sich der Plastik vom Ende des Jahrhunderts, den Koren vom Erechtheion und der Nikebalustrade parallel. Die Talosvase, in der die großfigurigen Vasen des fünften Jahrhunderts in einem mächtigen Akkord ausklingen, zeigt in der Form, im Faltenstil, in den jetzt wieder beliebten reichverzierten Gewändern, in ihren übermenschlich wirkenden Figuren, in der plastischen Heraushebung der durchmodellierten Mittelfigur durch weiße Farbe entschieden einen Zug ins Prunkhafte. Von der polygnotischen Jugendperiode des großen Stils ist sie durch eine Welt, durch das Zeitalter des Phidias getrennt, aber lang nach den Parthenongiebeln kann dieses großartige Bild nicht entstanden sein. Die



Abb. 145. Adonis bei Aphrodite und ihrem Gefolge. Von einer Hydria in Florenz.



Abb. 146. Orestes und die Erinyen. Von einem unteritalischen Glockenkrater in Paris.

wundervolle Komposition der Mittelgruppe mit ihrem leidenschaftlichen Schwung ist nur als naher Widerhall größter Kunst, vielleicht eines Gemäldes der Giebelzeit, zu verstehen; die sinnende Medea ruft das schöne Dreifigurenrelief mit den Peliastöchtern ins Gedächtnis. Auch die ruhigstehenden Figuren der Rückseite werden von der Größe des Stils erfaßt.

Ein Seitenstück zur Talosvase bildet die sog. Pronomosvase, eine Volutenamphora gleicher Form in Neapel mit der Darstellung einer Schauspielertruppe, die sich zur Aufführung eines Satyrspiels rüstet. Ihr unräumliches Kompositionsprinzip, die Anordnung der Figuren in zwei Reihen übereinander, hat besonders auf den unteritalischen Prachtvasen Nachfolge gefunden. Die Hand desselben Meisters ist auf verschiedenen feinen, kleineren Gefäßen der Zeit zu erkennen, auf denen die gleichen sitzenden und stehenden Jünglinge, die schönen Gruppen, die leidenschaftlich bewegten bacchischen Figuren der Pronomosvase wiederkehren.

Die prunkhafte Betonung der Bildmitte durch eine weiße Figur, die mit der Talos- und Pronomosvase ihren Anfang nimmt,



Abb. 147. Komödienszene von einer unteritalischen Phlyakenvase in London.

bedeutet doch eine Entartung des Geschmackes und des reinen dekorativen Empfindens. Sie leitet den Verfall der Vasenmalerei ein und wird für die Vasen der Dekadenzperiode typisch.

Ein Maler, der gleichfalls in kleinen feinen Figuren exzelliert, ohne freilich sich mit dem Meister der Pronomosvase messen zu können, nennt sich auf einer Londoner Hydria (Abb. 143) mit Namen: Meidias. An das signierte Stück mit der zweireihigen Darstellung des Leukippidenraubs und des Hesperidengartens schließt sich eine Menge von Gefäßen gleicher Hand (z. B. die Florentiner Hydria, Abb. 144) und gleicher Richtung. Auch die Meidiasvasen sind ein Echo der Parthenongiebelkunst; die unteren Figuren des Leukippidenbildes sehen wie eine Entlehnung aus den Giebeln aus und die schöne Gruppe des Adonis im Schoß der Aphrodite ruft die „Moiren“ in die Erinnerung. Die Figurenwelt des Meidias schwelgt in lässiger Eleganz, in vornehmen Schönheitsmotiven; das Pathos der Entführungsszene gelingt dem Maler nicht so, wie das aktionslose Nebeneinander schöner Jünglinge und Mädchen, die hingegossenen Gruppen Liebender, das Neigen und Wenden ihrer Schönheit bewußter Körper, das Flattern

der Eroten. Das Adonisbild, in freier, aus der polygnotischen Schichtung her stammender Komposition, stellt vielleicht den Gipfel seiner Kunst dar, deren einseitige Übertreibung einer Seite des phidiasischen Stils oft bis hart an die Grenzen der reinen künstlerischen Wirkung gerät. Der Gewandstil mit seinen vielen dünn gebrochenen Falten, die die Brust, das Bein unnatürlich eng umspannen und die Unterscheidung von Stand- und Spielbein schematisch und übertrieben betonen, entfernt sich ein gutes Stück von den Parthenongiebeln, die diesen Stil in voller Schönheit und Kraft eröffnen.

In den Meidiasvasen klingt die Tradition des großen Stiles aus, die Vasenmalerei „stirbt in Schönheit". Die Dutzendware verkommener Form, die sich an die Werke des Malers der Pronomosvase und des Meidias anschließt und die bis ins vierte Jahrhundert hinein die Fortdauer und den Verfall des Stils repräsentiert, kommt hier nicht mehr in Betracht.

Mit diesen Ausläufern gleichzeitig blüht ein ganz anders gearteter Zweig der griechischen Vasenmalerei, der Ableger, den die perikleische Kunst nach Unteritalien entsandt hat. Die frühen Stücke, die von attischen Kolonisten in Thurii und Heraklea in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts hergestellt worden sind, gleichen den attischen Gefäßen des phidiasischen Stils noch sehr; aber immer mehr nehmen diese unteritalischen Fabrikate ein lokales Gepräge an. Die Zeichenkunst erfährt dabei eine Weiterentwicklung von manchmal ganz individueller Färbung, es müssen einige originelle Meister von Rang sich betätigt haben; das Gros der italischen Vasen fällt hingegen einem raschen Verfall, einer ständigen Barbarisierung, dem Unsegen der handwerklichen Massenfabrikation anheim. Wir heben aus dieser provinzialen Gruppe, die nicht eigentlich in den Bereich der griechischen Vasenmalerei gehört, drei Stücke als Proben ihrer Glanzzeit heraus: den Pariser Glockenkrater (Abb. 146) mit der Orestes-Darstellung, an der offenbar die Gruppe der von Klytaimestra gegen Orest beschworenen Erinyen nach einem vortrefflichen Vorbild gezeichnet ist, während Apollon und Artemis sehr gewöhnliche, verwässerte phidiasische Typen darstellen; die Londoner Phlyakenvase (Abb. 147) mit der urkomischen Darstellung einer Mythenparodierung auf einer Provinzbühne, einem Thema, das den unteritalischen Vasenmalern (z. B. Assteas) viel mehr Qualität und Erfindung ablockte als ernsthafte mythologische Szenen; und den



Abb. 148. Apulischer Volutenkrater in Boston mit der Tötung des Thersites durch Achilleus.

1 ¼ Meter hohen apulischen Volutenkrater in Boston (Abb. 148) mit der Köpfung des schmähsüchtigen Thersites, ein keramisches Prachtstück, das in der steifen Form, in der sehr äußerlichen Komposition, in der undekorativen Anwendung der koloristischen Errungenschaften der jüngeren Zeit, in den wenig individuellen Figuren mit ihrem oberflächlichen, aus der griechischen Malerei des vierten Jahrhunderts entlehnten Pathos sich ganz als provinziale Arbeit einer Verfallszeit dokumentiert. Der Fuß mit der weiß auf den Firnis gemalten naturalistischen Ranke zeigt eine neue Dekorationsart, die in den apulischen „Gnathiavasen" ihre feinste Ausbildung gefunden hat. Die Orestes- und Phlyakenvase werden der Wende des Jahrhunderts und dem Beginn des vierten, die Prachtamphora dem vorgerückten vierten Jahrhundert angehören.

In Athen ist im vierten Jahrhundert die Vasenmalerei im starken Rückgang begriffen. Diesen Verfall repräsentiert z. B. eine Gruppe von Krateren, die vor allem in Böotien und Kampanien gefunden wurden und deren zeitlos flüchtiger und banaler Stil einer genaueren Datierung widerstrebt. Eine gewisse Nachblüte erlebt die attische Vasenmalerei durch die besonders in Südrußland gefundenen Gefäße der sog. Kertscher Gattung (Abb. 149), deren Formen eine Wendung zur schwächlichen Eleganz nehmen, deren Ornamente (gesprengte Palmette, Akanthus) trotz ihrer fortschrittlichen Naturalistik steif und unlebendig wirken, deren mit kurzen kräftigen Relieflinien arbeitender Figurenstil in Komposition und Einzelausführung matt und im letzten Grund gleichgültig wirkt. Zu den Vorläufern, besonders zu einer Gruppe von sog. Hochzeitsvasen mit Darstellungen aus dem Frauenleben, hat er gewisse Beziehungen, in der Betonung der Gefäßmitte durch eine weiße Figur, in dem Aufsetzen goldener Zutaten usw. Er steigert diesen Prunk oft noch durch aufgesetzte Farben (Violett, Grün, Rosa), gelegentlich auch durch reliefartig angebrachte bunte und vergoldete Figuren. Letztere Technik zeigt z. B. der Kertscher Aryballos mit der für östliche Abnehmer berechneten Darstellung jagender Perser, dessen Fabrikant Xenophantos seine attische Herkunft in der Signatur hervorhebt.

Große, aktionslos übereinander angeordnete Figuren, vor allem reife Frauenfiguren des jüngeren, nunmehr spezifisch weiblichen Typus (vgl. S. 190), in den weit von phidiasischer Stilisierung



Abb. 149. Badende Frauen. Von einer Petersburger Pelike des sog. Kertscher Stils.

entfernten natürlichen Motiven des vierten Jahrhunderts, führt dieser Stil des öfteren vor. Ein gewisser Widerhall der gleichzeitigen großen Kunst ist deutlich zu spüren. Nicht in der Komposition, die die gewöhnliche langweilige der spätattischen Vasen ist, nicht in der stark handwerksmäßigen und oft banalen Einzelausführung, sondern in den manchmal an praxitelische Kunst gemahnenden Motiven, dem jüngeren Gewandstil mit seiner gesteigerten Natürlichkeit, dem Pathos mancher Köpfe. Aber dieser Widerhall ist matt und schwach; was die große Malerei dieser Zeit, die in ihren koloristischen Ausdrucksmitteln etwa die Höhen von Tizian und Tintoretto erklommen hat, zu sagen hatte, ließ sich in dem handwerksmäßigen Silhouettenstil, der sich überlebt hatte und an dessen Ausübung sich keine Individualitäten mehr beteiligten, auch nicht annähernd zum Ausdruck bringen.

In der richtigen Erkenntnis, daß die Zeiten des zeichnerisch-dekorativen Figurenstils vorüber waren, verzichteten die keramischen Werkstätten des ausgehenden vierten Jahrhunderts und

die hellenistischen, die sich an verschiedenen Orten der nunmehr dezentralisierten griechischen Welt auftaten, völlig auf die rotfigurige Technik. Schon neben den Kertscher Vasen gehen schwarzgefirnißte Gefäße (z. B. Kelchkratere) mit weiß aufgemalten Figuren, Ranken, Zweigen her. Dieser lockeren Dekorationsart bemächtigt sich die Folgezeit immer mehr. Die hellenistischen Vasenmaler dekorieren ihre Gefäße nur mehr auf diese Weise, setzen Ranken, Girlanden, Binden, Kränze, Masken und andere Verzierungen mit freier Pinseltechnik hell auf dunklen oder dunkel auf hellen Grund; die figürliche Welt, die Darstellungen spielen auf diesen Gefäßen keine Rolle mehr. Mit diesen rein handwerklichen Erzeugnissen, die oft von reizender Wirkung sind (vgl. die Schlußvignette), oft in Form und Dekoration den feinen Geschmack vermissen lassen, endet die Geschichte der griechischen Vasenmalerei; durch die immer mehr überhandnehmende reliefartige Verzierung der Gefäße wird in der hellenistischen Zeit die bemalte Keramik völlig aus ihrer Stellung verdrängt.



Verzeichnis der Abbildungen

Für Überlassung von Klischees bin ich den Herren Dr. Sieveking, Dr. Schmidt und Dr. Reisinger, sowie den Verlagsanstalten Obernetter, Beck und Hirth zu Dank verpflichtet. Die Abbildungen nach Tafeln des von Furtwängler und Reichhold, jetzt von Hauser und Reichhold herausgegebenen Prachtwerkes „Griechische Vasenmalerei“ (F—R) geschah mit Erlaubnis der Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G.

Dr. Buschor.



Die Heilung des Blinden — Aus dem Egbert-Kodex

aus

Die Miniaturen des frühen Mittelalters

von Dr. Hermann Hieber.

80 Abbildungen und 2 Farbtafeln. Mk. 6.— gebunden.

Die altdeutsche Buchillustration

von Dr. Wilhelm Worringer.

105 Abbildungen nach alten Holzschnitten. Mk. 7.— gebunden.

Rococo,

deutsche und französische Illustratoren des 18. Jahrhunderts

von Dr. Wilhelm Hausenstein.

80 Abbildungen nach Kupferstichen, Radierungen und Zeichnungen.

Mk. 4.— gebunden.

Die hier angezeigten drei Bücher vereinigen sich mit dem vorliegenden Band zu einer durch die illustrative Kunst belebten Darstellung der Kulturgeschichte. Vier Epochen treten lebendig vor den Beschauer: das griechische Altertum durch den Band über griechische Vasenmalerei, das Mittelalter durch den über Miniaturen, die Gotik stellt Worringer dar, und das 18. Jahrhundert Hausenstein mit seinem Buch über das Rococo.

Die Sammlung über klassische Illustrationskunst wird fortgesetzt.



Piero della Francesca — Sigismondo Malatesta

aus

Die italienische Schönheit

von Arthur Moeller van den Bruck.

Mit 80 Abbildungen, davon 60 ganzseitigen. Geh. Mk. 10.—, geb. Mk. 12.—.

Das Buch will die moderne Stellung, die Stellung des modernen Künstlers oder Kunstfreundes zu Italien begründen helfen. Der Verfasser weist nach, daß die gesamte spätere Kunst Italiens bereits in der Kunst der Etrusker ursprünglich festgelegt worden ist. Erst das Eindringen der Germanen führte die zweite große Italien-Kultur herbei. Im Nordwesten Italiens kam ein zweites neubelebendes Element aus dem Osten, aus Byzanz. So schreiten wir fort zur Gotik des Trecento, zur Frührenaissance des Quattrocento und schließlich zur Hochrenaissance des Cinquecento.

Die Mosaiken von Ravenna

von Dr. Julius Kurth.

Mit 40 Tafeln, darunter 4 farbige. Zweite Auflage. Geheftet Mk. 12.—.

Es gibt über den alten Schatz ravennatischer Mosaiken nicht viel Literatur, obwohl sie beim Studium der älteren christlichen Kunst nicht zu umgehen sind. Heute, wo man sich auf die primitive Kunst wieder besinnt, wo man begonnen hat, die Kunst Italiens von hier aus neu zu orientieren, bietet Kurths Werk jedem Italienreisenden, jedem Künstler und Kunstfreund eine unentbehrliche Handhabe.

Griechische Liebesgedichte.

Herausgegeben von Dr. Otto Kiefer.

Mit 16 Abbildungen nach antiken Bildwerken. Geh. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—.



Goya — Liebespaar (Lithographie)

aus

Francisco Goya von Dr. Kurt Bertels. Mit 53 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen. Gebunden Mk. 4.—. Die neue Biographie von Bertels ist heißblütig, temperamentvoll und von echtem künstlerischem Geist erfüllt. (Kunstmarkt.)

William Hogarth von Julius Meier-Graefe. Mit 47 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen. Gebunden Mk. 4.—. In einem schönen, vom Verleger fürsorglich ausgestatteten Buche hat Meier-Graefe, wieder einmal als erster in Deutschland, Hogarths künstlerische Bedeutsamkeit durch alle Vorurteile hindurch erkannt und mit unfehlbarem Griff herausgestellt. (K. Müller-Kaboth.)

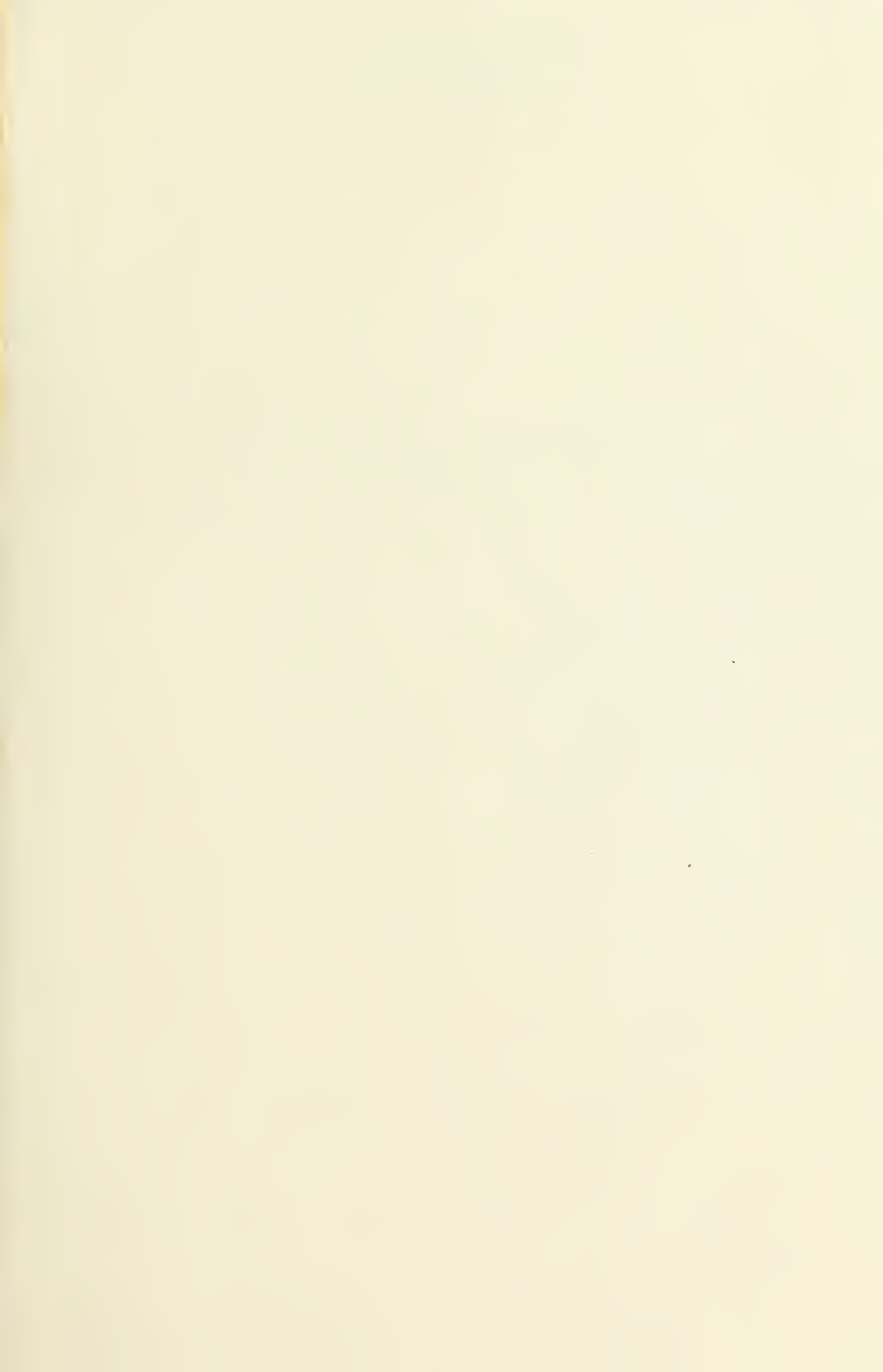
Der Bauern-Bruegel von Dr. Wilhelm Hausenstein. Mit 65 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen. Gebunden Mk. 4.—. Hausensteins Monographie ist das erste ernsthafte und geistvolle Werk, das wir über Bruegel in deutscher Sprache besitzen.

Honoré Daumier von Dr. Kurt Bertels. Mit 70 Abbildungen nach Lithographien und Skulpturen. Gebunden Mk. 4.—. Das Bertelssche Buch bietet an der Hand vorzüglicher Reproduktionen und eines klaren, phrasenlosen, klugen Textes einen prachtvollen Einblick in das Schaffen des seltenen Menschen und großen Künstlers. (Propyläen.)

Harunobu von Dr. Julius Kurth. Mit 60 Abbildungen und einer Farbentafel. Gebunden Mk. 4.—. Dr. Kurth hat dem Thema neue Beleuchtung und neue Richtlinien gegeben, die ein Weiterstudium des Meisters fördern können, und er hat das Dunkel etwas aufgehellt, das bisher um Harunobu lagerte. Stilistisch vorzüglich sind seine Beschreibungen der Holzschnitte.

Lukas Cranach von Dr. Wilhelm Worringer. Mit 63 Abbild. nach Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten. Gebunden Mk. 4.—. Man gewinnt durch Worringers Werk ein allgemeines und umfangreiches Bild von dem Leben und Schaffen Lukas Cranachs. Der vornehme, tiefgründige Stil hebt das Buch weit über die gewöhnliche Unterhaltungsform und wird deshalb öfter zur Hand genommen werden müssen. (Tägliche Rundschau.)

Druck der Königl. Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg.



DATE DUE

NOV 1 1985

MAR 1 8 1986

MAR 2 4 1998

OCT 0 4 1997

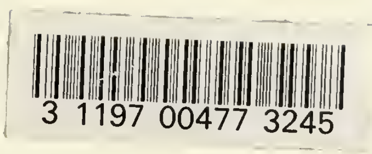
JUL 17 1997

DEC 0 7 1997

NOV 1 8 1998

DEC 1 4 1997

DEMCO 38-297


3 1197 00477 3245

57 4

